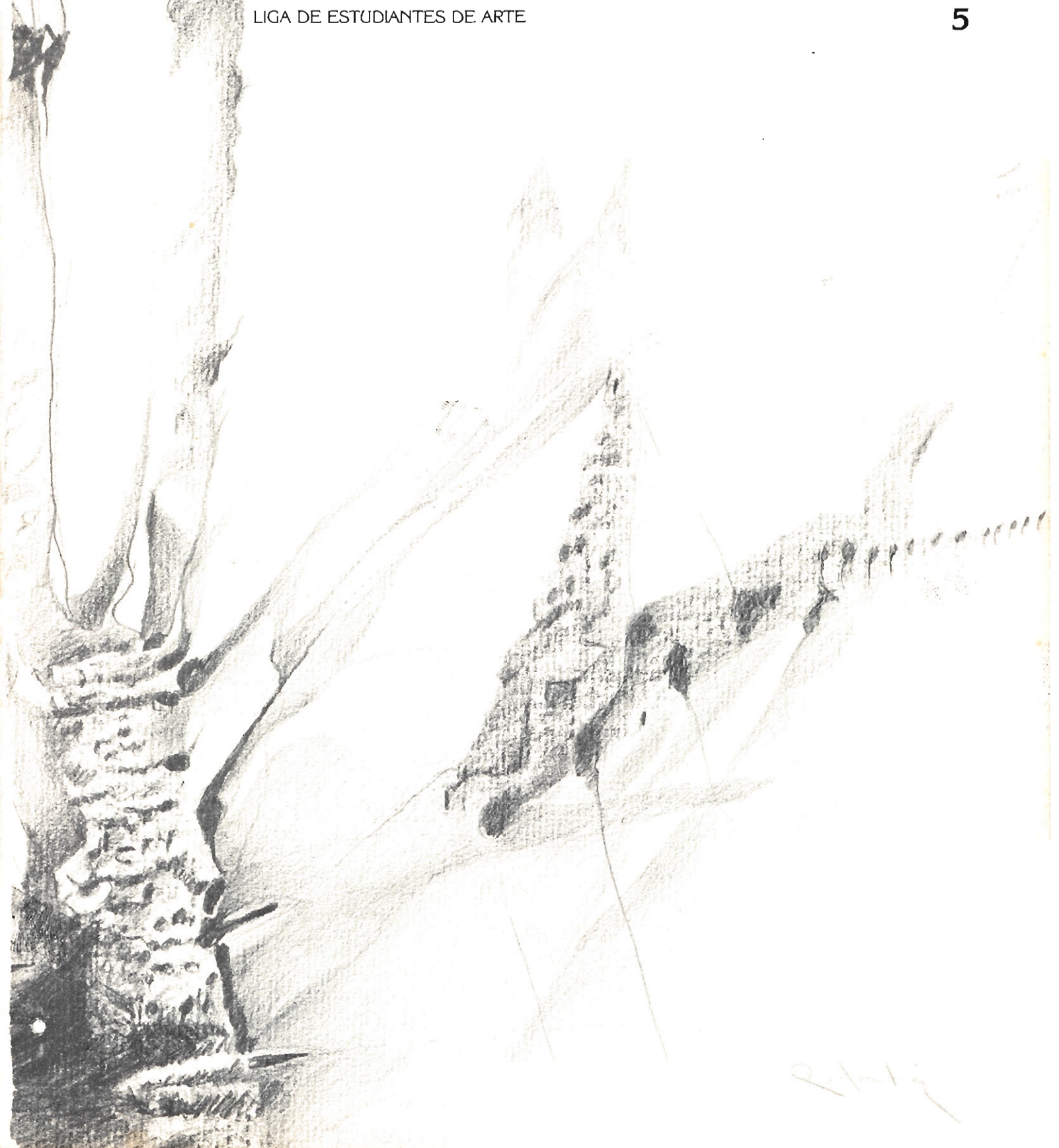


# PLÁSTICA

LIGA DE ESTUDIANTES DE ARTE

5



*Retal*



**Puerto Rico. A breed apart.**



**Merrill Lynch**  
Merrill Lynch Pierce Fenner & Smith Inc.

**A breed apart.**

1 Banco Popular Center, Muñoz Rivera Avenue  
Hato Rey, Puerto Rico 00918  
tel: (809) 754-5454

**JUNTA DE DIRECTORES**  
**Liga Estudiantes de Arte de San Juan**

Presidente ..... Ernesto Alvarez  
 Vice-Presidente ..... Rosita Haeussler  
 Tesorera ..... Ana Delia Rivera  
 Secretaria ..... Marifé Vall-Lloveras  
 Presidente Comité de Escuela ..... Jaime Anglada



Organo Cultural de la Liga Estudiantes de Arte  
 de San Juan — Junio 1980

**DIRECTORES**

Ana Díaz Collazo  
 Gretchen Haeussler  
 Hélène Saldaña  
 Myriam Zamparelli  
 Nicolás Gautier  
 Ronald Duncan  
 Graciela Candela  
 Betsy Padín  
 Norman Hopgood  
 Joan Romanace

**EDITORES**

Hélène Saldaña  
 Delta Picó  
 Juan Manuel García Segovia  
 Frances M. Bothwell del Toro  
 Cordelia Buitrago

**FOTOGRAFIA**

Frances M. Bothwell del Toro

**Indice**

Botero / Colombia en Washington  
 Marta Traba ..... 2  
 El Edificio Pintura y el Edificio Escultura  
 Jorge Rigau ..... 5  
 En Torno a la Obra de Julio Rosado del Valle  
 Ernesto Alvarez ..... 10  
 Política de las Artes en Cuba  
 José Emilio González ..... 14  
 Manos Viaja a E.U.  
 Marimar Benítez ..... 17  
 Francisco Rodón y el Retrato de un Presidente  
 Francisco J. Barrechea ..... 20  
 El Futuro Tiene la Palabra  
 L. López Nussa ..... 23  
 La Exposición Homenaje A Miguel Pou  
 J.A. Torres Martínó ..... 27  
 Museos de Puerto Rico: El Museo de Bellas Artes  
 del Instituto de Cultura  
 Frances M. Bothwell del Toro ..... 30  
 Por Las Galerías  
 D. Picó ..... 32  
 Taller de Cerámica ..... 33  
 París - Grand Palais ..... 35



Portada por  
 CARMELO FONTANEZ

LA LIGA ESTUDIANTES DE ARTE DE SAN JUAN es una institución sin fines de lucro dedicada única y exclusivamente al completo y total desarrollo del estudiantado a través de su escuela y cursillos y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior.

# BOTERO/COLOMBIA en Washington

por Marta Traba

**E**RA previsible. Tratándose de una exposición de Botero, tenían que aparecer las palabras **gordo**, **enorme**, **talla XL** (extralarga), gigantesco, blando. El término "fat", en inglés, tiene numerosas traducciones; entre otras, según el diccionario, "obeso", "repleto", "rico", "opulento", "grosero", "tonto", "grasiento". Por eso la nota del periódico "Washington Post", ubicada en la carátula de su sección de arte y espectáculos, (Máximo homenaje a un pintor latinoamericano), es prolífica en tales adjetivos. También es fatalmente previsible, en una lectura superficial de la obra de Fernando Botero, la alusión a los precios. Que un Botero cueste de cuarenta mil a cien mil dólares, antes que el pintor haya cumplido cincuenta años, deja sin habla a los comentaristas; quizás por lo mismo, para explicar este fenómeno que no coincide con la pobreza del mundo del subdesarrollo, todos se apresuran a recordar que Botero es un artista internacional. Ambos enfoques de la exposición me parecen lamentables.

Anoche se produjo en el Hirshorn Museum de Washington la apoteosis de Fernando Botero. La excelente exposición retrospectiva, hecha con inteligencia y eficacia por Cynthia Jaffee Mc Cabe con un extenso grupo de colaboradores del Museo, entre los cuales se destaca Anne Brooke con su paciente investigación de fuentes bibliográficas, significó un justo homenaje a uno de los trabajos pictóricos más originales de nuestro continente. Que, por lo mismo, merece en primer lugar una apreciación más profunda y a niveles completamente diferentes del asunto "fat" y el asunto "money". Quizás porque desde un principio, cuando apareció el genio singular de Botero detrás del "Homenaje a Mantegna" de 1958, busqué más allá de la inmediata comicidad de su mensaje esa sólida construcción visual que iba a permitir, a su vez, la enunciación de un mundo plástico impar; o también porque soy completamente inmune al asunto del dinero, y además rechazo la estimación de una obra equiparándola a una acción del mercado bursátil y creo que el pasaje de una pintura de 300 dólares en 1958 a \$100,000 dólares en 1978 no es ningún tipo de medición de valor, quedo tan inconforme cuando se esgrimen estos dos argumentos. Porque ambos datos pintorescos e indudablemente taquilleros impiden ver el esplendor de su trabajo, firmeza de los recursos empleados, la cristalización de un sistema visual desarrollado a lo largo de veinte años, sin mayores modificaciones, como una "fenomenología" plástica que hubo que pulir y enriquecer.

La exposición está planeada por temas, pero yo prefiero seguirla cronológicamente y el montaje, por otra parte, ayuda bien a este recorrido.

La revelación de Botero, repito, se produjo con el cuadro "Homenaje a Mantegna", que el jurado de admisión del Salón Nacional del 58 rechazó y luego se vió forzado a aceptar, hasta que, contra todo lo esperado, el jurado de

calificación le otorgó el Premio Nacional. El cuadro cuyo tema deriva del retrato de los Gonzaga, de Mantegna (siglo XV italiano), erige una construcción donde ya se establece la particular relación forma-espacio que prevalecerá en toda su obra; es decir, la forma no ocupa un lugar en el espacio, como pasa en la pintura tradicional, sino que lo absorbe, invasivamente, y ella misma **es** espacio. En este período es espacio y color. Un glorioso y delirante color aplicado con una pincelada larga y visible, donde radica la sensualidad, que más tarde se trasladaría al volumen.

Fue un placer no exento de emoción volver a mirar ese cuadro que no ha pasado y sigue siendo una obra maestra avasallante, tanto en su versión de aquel famoso Salón Nacional, como en la más suelta que está en la colección del Hirshhorn; y también reencontrar esa maravilla que es "La apoteosis de Ramón Hoyos", ese "Guernica" de barriada, fuente interminable de alegrías y sorpresas tanto temáticas como técnicas, y de relación ingeniosa de bloques cromáticos. Los extraordinarios "Niños de Vallecas", punto máximo de la "pincelada camal" y el color tejido con luces y movimientos internos; la siempre maravillosa "Gioconda Niña" momento capital de la invasión del espacio que luego se acomodaría a otros reclamos, conducen a lo que Cynthia llama, en el prólogo del catálogo, "la época clásica", grandes formas redondas, pesadas y voluminosas de los sesenta, donde comienza un período menos repentista (cambio radical de pinceladas), más meditado en el aspecto constructivo, (la forma ya es espacio tridimensional y no plano como antes). Al mismo tiempo, la ironía ya no sale de la totalidad de la composición, sino de oposiciones insólitas, por lo mismo ligeramente emparentadas con el surrealismo, o con las naturales arbitrariedades de los artistas ingenuos y más exactamente, del Aduanero Rousseau (pienso en montañas casi análogas, por ejemplo). Desde ya advierto que cualquier semejanza de Botero con otros pintores, Piero de la Francesca o Ucello del Renacimiento, El Aduanero en la época moderna, o la relación con el arte colonial que a mi juicio es bastante inexplicable, no significa el menor recorte de su originalidad, sino tránsito por la cultura y las admiraciones personales, que alimentan la obra sin jamás opacarla.

De los años sesenta, faltan cuadros representativos de la inclusión de "collages" (Dr. Mata, Zurbarán, Sánchez Cotán, entre otros), pero éstas obras maestras como "La familia presidencial" (1967), que sin embargo me pareció menos brillante que otros trabajos contemporáneos, y se avanza hacia deformaciones de una voluptuosidad fría, como el magnífico retrato de los Messer o "La mujer de Rubens". Período de piezas maestras, desemboca en los años setenta en el tramo del proceso que personalmente me interesa menos, cuando sobreviene una codicia a mi parecer excesiva por narrar la historieta, la anécdota, o ese detalle divertido que el público señala con el dedo y recibe a



Mujer de Rubens - Botero

carcajadas o moviendo la cabeza, murmurando "este loco de Botero!" ("El café", 1970 o "Travestido melancólico" (1970). La pintura sigue siendo impecable como factura y técnica, desorbitada en sus distorsiones, acaparadora del espacio, reclamando cada vez más el tacto. De este período, mis preferencias van a dibujos opulentos ("La casa de Ana Molina", 1972), o bien al rescate del puro folklor local, de la peripecia a lo García Márquez que prevalece en "La Casa de

las Arias", (1973). En los retratos de militares, "Retrato oficial de la Junta Militar" (1971), donde la ironía, al igual que en "La guerra" (1973), funciona como definición de cosas, hay una apuesta y desafío por: **nombrar** de un modo inédito, lo cual implica un riesgo que me seduce muy por encima que los cigarrillos o los perritos o los trencitos.

A fines de los años setenta, la obra se lanza de nuevo, con renovada energía, a la totalización visual. Incomparable

tríptico de "La Bañista" (1975), por ejemplo, donde el color y volumen, compitiendo en una carrera de prestigio, consiguen una densidad poderosa, que por cierto liquida la historieta secundaria del hombre en la piscina. Y es justamente en este restablecimiento de prioridades, de las grandes, importantes, definitivas prioridades, donde coloco dos obras maestras del 79; "Los músicos", en cuya segunda lectura, una vez pasada la diversión de los personajes, se reconoce la monumentalidad inicial, el sistema constructivo sólido, la relación profundamente estructurada de las partes; y la "Naturaleza muerta frente a la ventana", que vuelve a pelear con el color, ahora violento y casi áspero, retrabaja el tema en planos y construye de manera tajante; construcción que no se pierde en el "Paisaje con árboles" de 1979, más lírico tanto por el color como por la técnica, donde Botero

logra lo que parecía ya imposible; dejarnos una vez más sin aliento.

El mundo que Botero proclama, defiende y construye es profunda, irrevocablemente colombiano; no lo califico desde la perspectiva de los temas, por más locales que puedan ser, sino desde la perspectiva de la continuidad, la persistente conducta, la lealtad con un proyecto que atraviesa nada menos que el período de veinte años donde sobrevino la mayor desconfianza entre arte-público-sociedad, y también las máximas estafas artísticas que sacaron partido de tal desquiciamiento.

Lección de pintura, revelación potente de un mundo original, esta muestra redimensiona a Colombia, tal como lo hizo "Cien años de soledad", en su mejor medición: la fuerza creativa de sus artistas.



La familia Pinzón, óleo, 1965, clásico retrato familiar de Botero es agárrame del ideal de familia cristiana con el padre en el ápice de una pirámide seguido en importancia por la esposa y después los hijos hacia la base.

# EDIFICIO - PINTURA Y EL EDIFICIO ESCULTURA: la Arquitectura en términos plásticos

por Jorge Rigau

LA utilización de la palabra escrita resulta siempre deficiente cuando se trata el tema de la Arquitectura. Tomemos como ejemplo una calle, una estructura o una urbanización cualquiera y hagamos una descripción de ella... Surgirán de inmediato en el lector dificultades que harán incomprensibles muchas de las ideas que se desean comunicar. Varias de estas dificultades responden a lo ambiguo que a veces puede resultar el idioma, pero las más importantes surgen a raíz de las peculiaridades de la disciplina en cuestión.

No es lo mismo hablar de la Plaza San Marcos de Venecia o del Museo de Arte de Ponce que visitar el lugar en persona. Tal es la naturaleza del medioambiente arquitectónico. Toda explicación que hagamos de un fenómeno urbano no podrá estar completa sin que forme parte de esta explicación la experimentación directa, en vivo, de dicho fenómeno.

Mediante una foto o una lámina podemos analizar, con bastante certeza, una pintura en términos formales: composición, balance, simetría, disposición de volúmenes, proporciones y escala, etc. Aunque con menos efectividad, podríamos de la misma forma analizar una escultura. En el caso de la Arquitectura, el recurso resulta muy limitante ya que los edificios y las ciudades existen en la tercera dimensión; como conjuntos de planos, volúmenes y espacios responden a una organización espacial particular. No todos sus elementos pueden percibirse a la vez. Por ello el tiempo juega un papel importante en la percepción espacial de un edificio o conjunto urbano. En la Arquitectura no es solo importante el experimentar un espacio, sino el momento en que éste se experimenta y en relación a cuáles otros se percibe (secuencia).

El espacio (la tercera dimensión) y el tiempo (la "cuarta" dimensión) ameritan atención especial en el análisis de contextos arquitectónicos y urbanos. Ambos elementos son quizás responsables de que la Arquitectura como arte resulte para muchos incomprensible.

¿Cómo expresar verbalmente esa interacción entre la tercera y la cuarta dimensión que resulta integral a la concepción

arquitectónica? La palabra, como hemos dicho, resulta deficiente... y la expresión gráfica se destaca insuficiente. No podemos juzgar la arquitectura como aquel que evalúa la ópera a base del libreto, ignorando la partitura. Dejamos así establecida como premisa la insatisfacción ante los medios disponibles para el desarrollo del tema a tratarse.

La aclaración tiene su razón de ser. Resulta sorprendente la cantidad de artistas que carecen de criterios formales de evaluación en lo que se refiere a la apreciación de una obra arquitectónica. Abundan aquellos que, a pesar de estar versados en las varias ramas del arte, limitan sus críticas sobre arquitectura a comentarios sobre por qué las casas parecen "cajones" y son tan calurosas, por qué ya no se usa madera ni se construye para los trópicos o por qué tanta urbanización y todas las casas son iguales.

Sin restar la validez que pueden tener dichos planteamientos, resulta significativo que, por norma general, los mismos profesionales que poseen vasta preparación y capacidad en la evaluación formal de una obra de arte no sepan aplicar estos conocimientos a la apreciación arquitectónica. Su opinión podría ser de gran valor.

Claro está, el problema tiene diversos matices. Por lo general, la educación del arquitecto incluye entrenamiento en las artes plásticas pero el fenómeno no opera a la inversa. Por otro lado, la Arquitectura siempre se ha considerado como algo útil en el sentido pragmático y esto, a los ojos de muchos, la aleja de las otras artes. Aún entre los mismos arquitectos encontramos quienes opinan que la esencia de la profesión está en su misión de utilidad y no en las consideraciones formales que aquí se plantean.

Los lazos que tradicionalmente se establecen entre la Arquitectura y las artes plásticas son de tipo estilístico (histórico). Se catalogan así obras de arte y edificios bajo los períodos conocidos por todos: Epocas griega y romana, Medioevo, Renacimiento, Barroco, etc. Subdivisiones particulares surgen a veces, como en el caso de las nacionalidades. Por ello se habla del gótico francés y se distingue del gótico alemán o el gótico italiano...



El mediopunto es un elemento transparente que subdivide sala y comedor en la arquitectura criolla. Aunque importante desde el punto de vista estilístico, el mediopunto resulta más interesante a nivel conceptual; cuando se analiza cómo éste ha sido reinterpretado a través del tiempo. El que aquí se ilustra es de una residencia privada de San Germán. (Foto: Víctor Zamparelli).

El medioambiente puertorriqueño, sin embargo, no hace evidente sus características más importantes cuando se somete al análisis arquitectónico de tipo estilístico. Este análisis puede, en determinadas circunstancias, echar luz sobre condiciones particulares en la historia de nuestra arquitectura, pero obvia la continuidad conceptual que interesamos establecer para poder señalar que sí existe una arquitectura puertorriqueña. Por ejemplo, no es más importante averiguar cómo surgió el mediopunto en nuestra arquitectura que dilucidar cómo a través del tiempo el concepto del mediopunto ha sido reinterpretado como elemento clave de la casa puertorriqueña típica.

El análisis de nuestro medioambiente a nivel conceptual nos permite "entender" en términos plásticos el rol que muchos edificios desempeñan en la estructura urbana.

Tomemos como primer ejemplo el Viejo San Juan. Allí los edificios, por regla general, están dispuestos uno junto al

otro, muchas veces compartiendo la misma pared. De estos edificios conocemos la cara, pero desconocemos el cuerpo; en la mayoría de los casos no sabemos cuán alta o larga es en realidad la estructura que se esconde tras la fachada. En el bloque típico no encontramos separación alguna entre estructuras adyacentes y las fachadas son planas y poco profundas. Como consecuencia, el casco de San Juan se experimenta como una pared continua donde el interés lo provee el ritmo que producen las diferentes alturas y los cambios en material o colores. La uniformidad estilística colonial contribuye a acentuar el efecto de continuidad. Aquí todos los edificios hablan un mismo idioma; cada uno comparte algunas de sus características con los otros edificios circundantes. Solo en pocas ocasiones se interrumpe la fachada prolongada para crear espacios abiertos como plazas o distinguir edificios importantes, como La Catedral.





Ejemplo de un edificio pintura en Ponce. Al demolerse la estructura que estaba a su lado, queda expuesto el cuerpo del edificio, totalmente diferente a su fachada. Esta fachada es plana, poco profunda y se experimenta como una pared continua. (Foto: Víctor Zamparelli).

Utilizamos el término EDIFICIO PINTURA cuando nos referimos a estructuras de las cuales solo se puede apreciar el frente y resulta imposible girar alrededor de ellas, tal y cual sucede con un cuadro. De ahí la analogía con la pintura, ya que el lienzo se observa desde una posición frontal y no forma parte de la experiencia del mismo el verlo por detrás.

El Viejo San Juan y muchos de los centros de los pueblos evidencian la condición del edificio pintura mientras la realidad urbana del Puerto Rico moderno presenta la otra cara de la moneda. Hoy nuestra sociedad patrocina principalmente el EDIFICIO ESCULTURA. Bajo esta definición se incluyen estructuras cuya identidad no se define en términos de una fachada, sino del reconocimiento de su volumetría completa. El edificio escultura tiene propiedades únicas que no comparte con el medioambiente que le rodea; contrario al edificio pintura éste tiene personalidad propia. Al edificio escultura le conocemos todas sus caras; cada ejemplo parece hablar un idioma



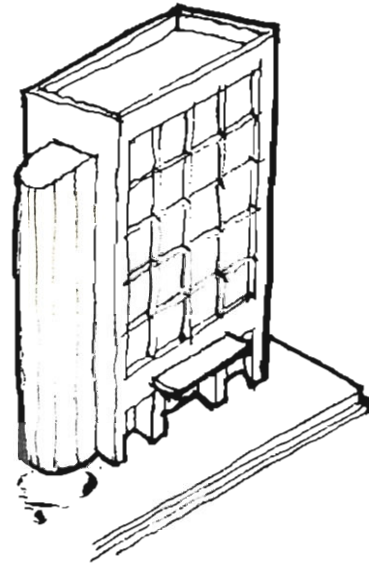
El problema urbano más grave a que se enfrenta el país es el crecimiento desenfundado en términos de edificio escultura. (Foto: José Llompart).

distinto. El Banco Popular de Hato Rey, las torres del Centro Gubernamental Minillas y la Alcaldía de Bayamón son edificios escultura.

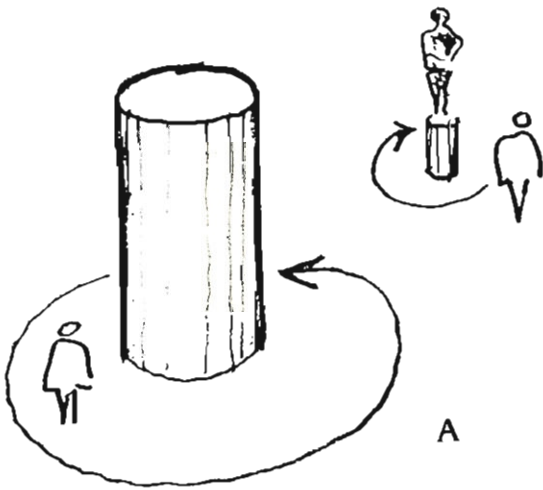
## A y B

Una vez se tienen claras las dos categorías podemos clasificar con facilidad los edificios que forman parte de nuestra experiencia urbana diaria: El Capitolio (escultura), La Casa de España (escultura), el centro de Río Piedras (pintura), la Iglesia del Pilar en Río Piedras, (escultura)... y así sucesivamente.

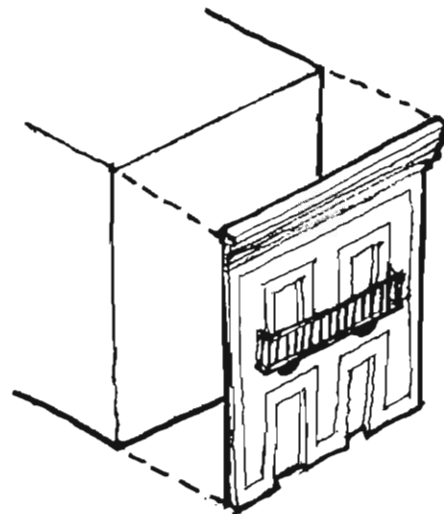
Resultan de gran interés, a base de esta clasificación, aquellos edificios que por diversas razones resulta difícil catalogar en una u otra categoría. La Iglesia San José es un buen ejemplo o, a esos efectos, Plaza Las Américas, que por afuera es edificio escultura y por dentro funciona como edificio pintura. No podemos, sin embargo, entrar en detalles sobre este aspecto. Para hacerlo habría que abundar en que el edificio pintura se relaciona a la arquitectura medieval y el edificio escultura evidencia tendencias clásico-renacentistas. Esta línea de pensamiento nos llevaría al nivel máximo de abstracción a que se puede "manejar" el tema: que el edificio escultural funciona como punto en la estructura urbana, mientras el edificio pintura funciona como una línea.



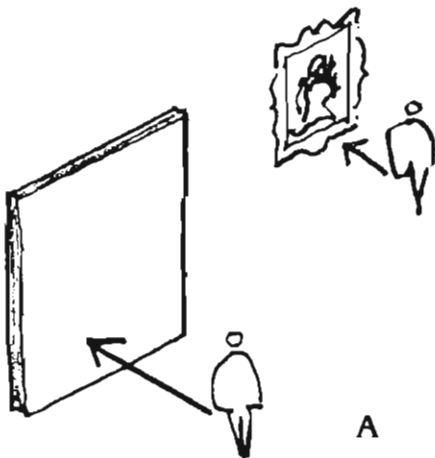
B



A



B



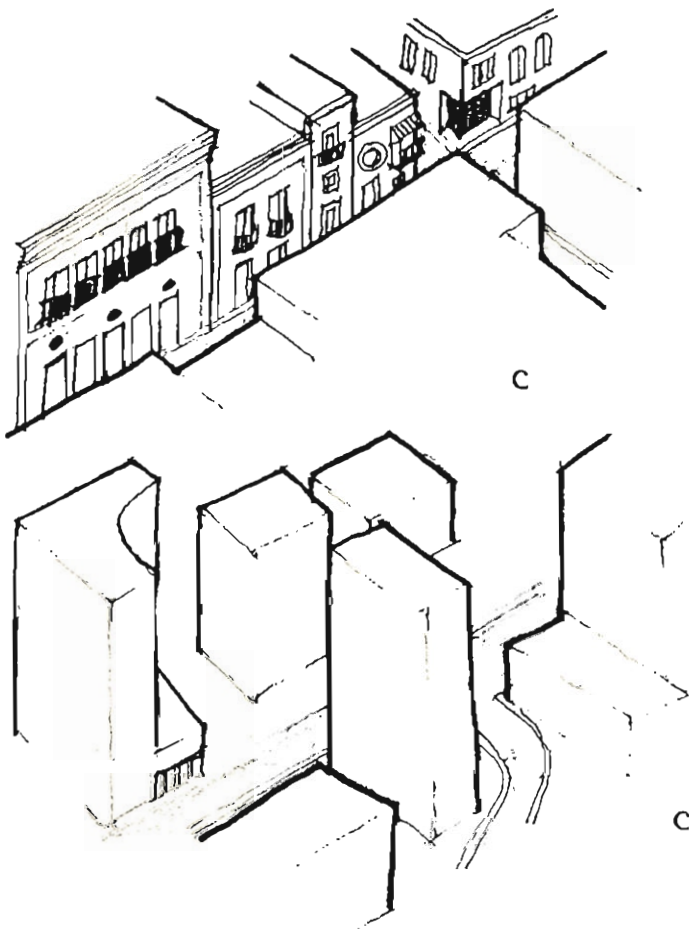
A

C

San Juan y Hato Rey representan polos opuestos pero algunos de los errores más graves que hemos cometido en términos de restauración se deben a no reconocerlo. En muchos casos se ha permitido que en áreas donde predominaban edificios pintura se construyesen edificios escultura, cambiando totalmente el carácter del medioambiente existente. La Zona Histórica de Ponce es uno de los casos más desafortunados. Para conservar la identidad urbana no basta repetir el vocabulario estilístico predominante.

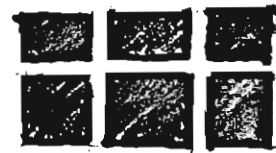
En el presente, la experiencia cotidiana de la mayoría de los puertorriqueños está saturada en términos de edificios escultura. Quizás por ello es que la visita, casi ritual, al Viejo San Juan resulta tan especial. El casco de la ciudad representa un cambio significativo en la percepción del medioambiente en el que nos desempeñamos día a día. De hecho, el problema urbano más grave a que se enfrenta el país es el crecimiento desenfrenado en términos de edificios esculturas.

Todos conocemos, de una forma u otra, las grandes ciudades; Madrid, Roma, París. Si analizamos cuidadosamente cada una de ellas, observaremos que el carácter urbano de todas está definido a base de un balance (o contraste) entre edificios pintura y edificios escultura. Debería considerarse el aspirar a algo similar en Puerto Rico. Mies Van der Rohe, uno de los grandes arquitectos de nuestra época, definía la arquitectura como "la voluntad de una época concebida en términos espaciales". Nos toca a nosotros expresar esa voluntad de acuerdo a lo que heredamos y con la mira puesta en lo que aspiramos.

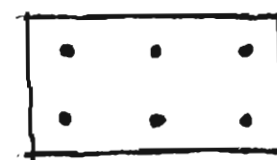


D

En el Viejo San Juan el movimiento lineal es claro. Los edificios pintura contienen los espacios abiertos y nos dirigen hacia ellos, convirtiéndose las plazas en los puntos focales del medioambiente urbano. Es curioso notar que, por regla general, la gente se da cita en San Juan en los lugares abiertos ("Te veo en la Plaza Colón", "a las ocho en la Plaza San José"), mientras en Hato Rey, donde predominan los edificios escultura, las personas usan de referencia las estructuras ("Nos encontramos en el Chase", "Te espero frente al Banco Popular") Edificio escultura hace de sí el punto focal y relega a un segundo plano el espacio que le rodea. Mientras el edificio pintura **contiene** el espacio abierto y da énfasis a éste, el edificio escultura **está contenido** en el espacio y da énfasis a su volúmen.



D



D

# EN TORNO A LA OBRA DE JULIO ROSADO DEL VALLE

por Ernesto Alvarez. PH.D

**B**ASTA con que un artista defina su obra como arte abstracto para que las personas dedicadas a comentarla pierdan el derecho a fijar sobre ella otros epítetos. El derecho que el artista tiene sobre su propia obra es incuestionable. Es el artista quien decide sus propósitos y de acuerdo a sus convicciones puede decir lo que persigue al crear cierto tipo de trabajo artístico.

Julio Rosado del Valle es un artista que practica la abstracción. Su obra tiene una apoyatura en objetos de la naturaleza, pero el creador no representa a la naturaleza misma. Al ser transferido al lienzo o al papel el modelo deja de ser objeto para convertirse en lo que ha llegado a ser: obra de arte. La obra de Julio Rosado del Valle no es representación, no es imitación ni copia de la naturaleza. Es una interpretación en cuya transcripción la realidad queda en rezago. A medida que el artista avanza en la elaboración de su cuadro se va eliminando la imagen del objeto inicial que sirvió de modelo y lo que queda es la memoria, una especie de sueño del objeto que dió origen al acto creativo.

Aún en la obra que parece más realista entre su más reciente producción hay abstracción, por ejemplo, el retrato de David, forma en un fondo de concepción geométrica: dos rectángulos en un cuadrado y allí un torso que promueve espirales. Esas líneas del cuerpo, envolventes, continuas, son idénticas a las líneas que en espirales recorren en la "Larva" que en blanco y negro y gris componen otro cuadro de Julio Rosado del Valle.

Como dijera Michael Seuphor en su **Diccionario de la Pintura Abstracta**, pienso que ha llegado el momento para afirmar que la abstracción no significa que se está en contra de la naturaleza. Hay demasiada naturaleza en nosotros como para que se haya convertido en parte nuestra. No debe haber razón para tratar de privar nuestro campo interior de experiencias de todas esas visiones y percepciones que han quedado impresas en la mente desde la infancia. Es bien

sabido, además, que las más profundas sensaciones visuales automáticamente pasan a ser símbolos los cuales se hallan refugiados en el subconsciente y no pueden exteriorizarse de manera obvia. Para excluir la naturaleza del pensamiento y de la obra artística se necesitará una inmensa cantidad de represión mental. Esto resultaría en cierta clase de estrecha dictadura de la mente. Ciertos malentendidos deben ser eliminados al añadir que el arte abstracto no elimina la naturaleza, pero que sí la expresa de manera diferente.

Si de una cosa se halla convencido Julio Rosado del Valle es que su obra artística es abstracción. Aún aquella que creíamos más realista, sus dibujos eróticos, son para el artista abstracciones. De no serlo dejaría de ser su dibujo erótico para convertirse en pornografía. Y eso no es esta serie. La línea es la que crea en primer término su presencia. Inmediatamente los espacios del plano se fragmentan para dotar de interés los fondos. Lo último que se descubre es el acto en sí y esto luego de buscarlo tras las sugerencias que los títulos indican. De ellos las masas en creyón sepia dicen más por la integración de trazos gruesos, masas del trazado y líneas, que por la "orgia" que practican los supuestos ocupantes del papel.

La obra de Rosado del Valle se caracteriza por respetar el plano del panel o el canvas. Rara vez ocurre que se rompa en su obra este concepto para crear profundidad o promover la evasión hacia una sensación de distancia. Sorprende por tal razón un cuadro en gris-azul y blanco, un muro que se aleja, paredes que toman la forma de una caja para ir a terminar en manchas verdes indicadoras de arboledas distantes.

De 1971 a 1974 Julio Rosado del Valle ejecuta tres inmensos paneles: "Formas marinas", "Mural de los caracoles" y "Pintura mural". En rondos de marrones terracotas color fundamental en la obra de Rosado del Valle surgen los círculos en los seis paneles cuadrados que unidos

componen una amplia composición rectangular. Allí, conformando movibles formas amiboides, "objetos" que se resuelven en fosforescencias de verde claro **alternando** con luminiscencias de sepia. El grueso texturado se concentra en círculos y participa, en igual dosis, al fondo verde oscuro que a las marrones pseudo-formas. Las espirales surgen a veces, como en la "Larva" de 1969 (obra en blanco y gris y negro).

La "Pintura mural" está resuelta en sepias con sólo alguna insinuación de verde. Las formas recurren más bien a

fuentes vegetales y animales: otra vez la especie de larva dentro de un círculo. Aquí la luz apenas llega a alcanzar el blanco.

Tres paneles de 6 pies componen el mural "Formas marinas" de 1972. La distribución de la composición se resuelve en tres cuadrados, dos en los extremos inferiores y uno en la parte superior del panel central, más tres rectángulos colocados a la inversa: dos en los extremos superiores y uno en el panel central ocupando su parte inferior. Todos los segmentos contienen una forma básica,



"SARO y AITA"

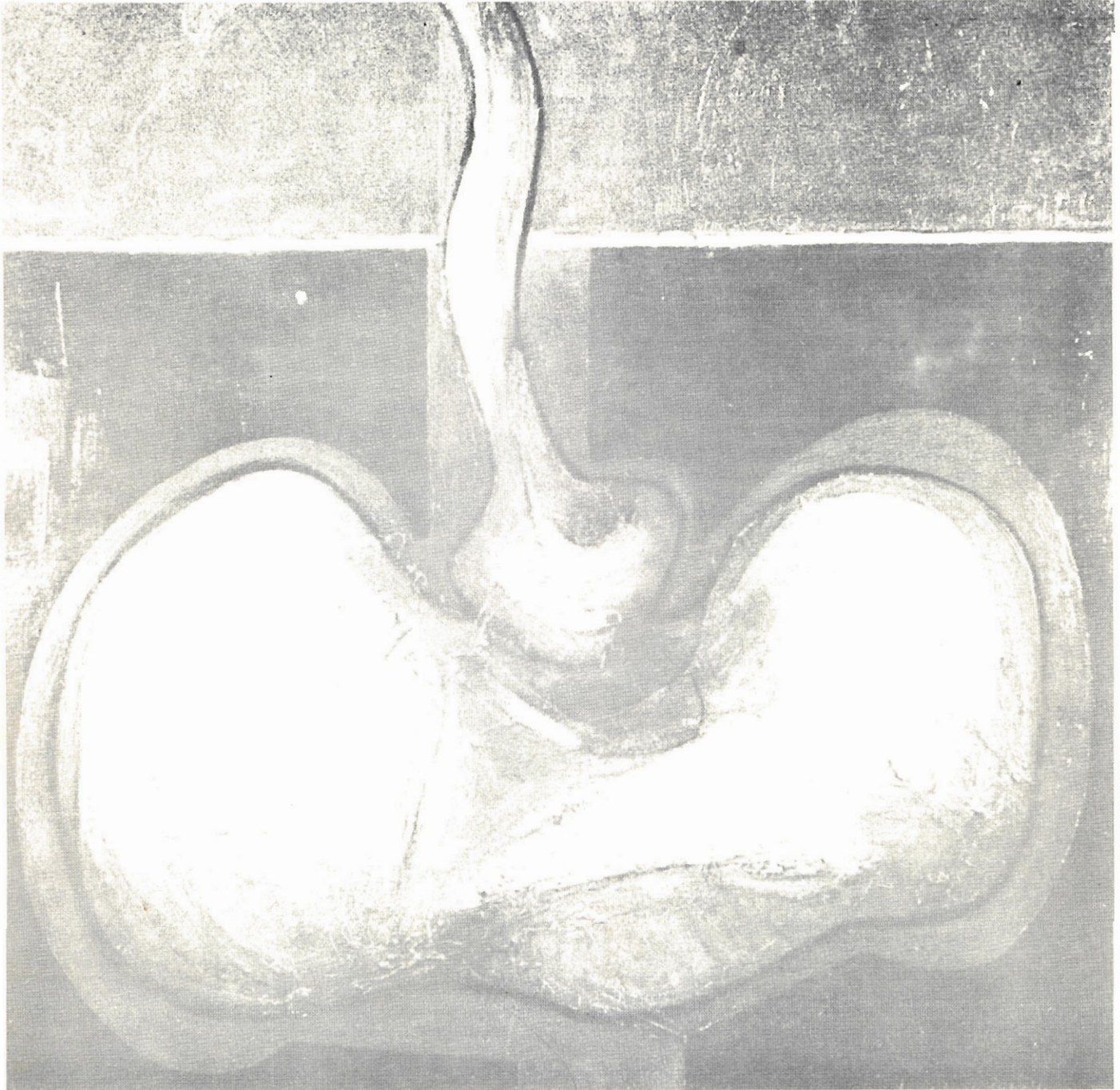
Oleo - 1949

Colección Dr. Fernando Monserrate y Esposa

una especie de caracol marino, resueltos siempre en marrones y sepias con blancos abundantes e incursiones mínimas de verdes y rosados en armonía con el rojo de color terracota. El panel conserva el plano, pero las formas van a adquirir un volumen que las dota de cuerpo semiescultórico.

El retrato de David no es un fenómeno aislado. Es por el contrario, la síntesis de toda la obra artística de Rosado del Valle. El fondo recoge la concepción geométrica y plano de toda su última producción. Se trata de una recurrente composición que aparece en la obra de Rosado del Valle

desde 1971 y que está en "Fecundidad" o "Mural de la tierra", sus "Formas marina", "Semilla", "Larvas", y otros. Los volúmenes con texturas que forman el objeto -semillas, larvas, caracoles- se repiten en el cuerpo del niño. Hay, pues, total integración entre sujeto y objetos que intervienen como forma primaria en el cuadro. El colorido, los constantes marrones, sepias, de Julio Rosado del Valle que están presentes en su obra desde siempre, vg. en los cuadros "Niños con cabra" (1953), "Niña de Trujillo Alto" (1950), "Naturaleza muerta" (1948), "Niños tapándose con saco"



"LA SEMILLA"

Óleo - 1977

Colección Dr. Amaury Rosa Silva

(1951), "Arbol con pájaro" (1950), y otros. Toda una larga carrera de dedicación al arte pictórico viene a aflorar en esa síntesis que es David. Y, hablando en tono mayor, la luz y la psicología. Ninguna obra pictórica en nuestro ambiente artístico, había calado tan profundo en la vida interior del ser humano. Tampoco éstos son elementos que surjan de improviso. De 1962 al 63 Rosado Del Valle trabajó sus Quijotes en una serie de retratos. La luz irrumpe en estos cuadros para definir fragmentos de rostros que se pierden en la sombra. Únicamente la luz de Rembrandt es comparable a los efectos que en esta obra se logran. Pero, más cerca de su David está el dibujo a tinta "Margarita" (1963) en cuyo rostro la luz se posa sobre el pómulo derecho iluminando la nariz en parte, hasta el labio inferior. ¡Influyentes negros éstos de las aguadas de Rosado del Valle! La iluminación concentrada en un área del rostro (barroquismo, si fuéramos a ver escuelas), la composición plana y geometrizable, el colorido constante del artista más un profundo psicologismo substraen la figura de David y se logra así la síntesis, una obra maestra.

Poca divulgación ha tenido la producción escultórica de Julio Rosado del Valle. No es menos importante, sin embargo; al contrario, es obra que surge paralela a su obra pictórica y se integra en sus formas orgánicas al continuo dibujar del maestro pintor. Sus piezas elaboradas en aluminio líquido son pocas, quizás cuatro piezas, tres de ellas en bulto y un relieve. La más conocida es el torso de mujer, grotesca concepción de barriga protuberante y senos perforados. El artista trabaja con la deformación. Hace aquellos rasgos que ofrecen al espectador un motivo de repulsa. No es al "buen gusto" común al que se dirige Julio Rosado del Valle, sino a un gusto selecto que pueda comprender que en la fealdad existe también buen gusto. Hay asperezas texturales en el tratado técnico. Se trata, sí, de una agresión para que sufra el ojo, para que sacuda con su "monstruosidad" los delicados instintos del ser que busca en todo arte "lo bello." Por eso nos resulta paródica su concepción del "Angel" (1958). Monstruo de las tinieblas mejor, Luzbel grotesco, armado de picas agujereando el vientre, enterradas en una especie de coraza. Lo que impera es la "cosa" de las rugosas y, deformes (o informes). Heraldo salido tal vez de una película de la ciencia ficción o quizás de la fosa misma de los muertos.

Estas son las características grotescas de la alumínica escultura de Rosado del Valle. Pero hay más: sus maquetas en yeso patinado, dejado en blanco algunas veces, de sus pequeñas piezas. Conceptualización de formas, decorado abundante en las más de las ocasiones, en una especie de barroquisimo abstracto. Doce son en total las que se han exhibido en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Una de ellas fuera de serie por ser su estructura ejecutada en otro medio: los tres huesos de una columna vertebral animal sobre la base de mármol canteado que se apoya en base de madera. Las demás forman una unidad. Algunas se combinan de dos piezas. Otras piezas, siendo monolíticas, se parten en el medio en una simetría que sugiere dos partes. La abundancia de "seudópodos" que se prolongan desde la pieza afuera dan unidad a la obra. Y lo que es más; éstas formas que podrían parecer a los ojos de un desconocedor



"ARBOLE CON PAJAROS" Óleo - 1950  
Colección Dr. Fernando Monserrate y Esposa

de la obra de Rosado del Valle elementos aislados en su trayectoria artística, burlarían a éste al ver como en 1955 el artista había producido una serie de dibujos al carbón (ver "Oveja" y "Cabra") cuyo tratado *textural* es el mismo que sugieren las piezas de sus maquetas para esculturas.

La obra de Rosado del Valle sigue en su trayectoria de ejecución una especie de contrapunto. A veces, pareciendo haber avanzado en una técnica, se vuelve en retrospectión y reanuda un proceso que había quedado a la expectativa. Y es que Julio Rosado del Valle nunca tiene prisa por acabar la obra. A veces una pieza se estanca en espera de alguna solución. Mientras tanto, el artista va dando solución a otros problemas de estética. Produce otras obras. Se ejercita en el dibujo, fundamento del que parte la buena pintura que realiza. El cuadro inconcluso espera. "La solución está entre el cuadro y yo", ha afirmado en alguna ocasión. Hay diálogo entre el artista y su obra y en algún momento el propio cuadro ha de reclamar aquello de lo cual carece y Rosado del Valle irá entonces a dotarlo del detalle finalizador de su obra.

# POLITICA DE LAS ARTES EN CUBA

por José Emilio González

Lo primero que quiero decir en esta sesión del Simposio sobre "El Arte y la Situación Cultural en el Caribe"<sup>1</sup> es que el compañero Antonio Martorell, en una forma bastante concreta, ha traído a colación los principales problemas del artista en la sociedad capitalista, específicamente en la sociedad colonial que vivimos en el Caribe. Estos problemas son tan importantes y complejos que se requerirán no digo yo un seminario de varias semanas sino cursos universitarios completos para poder discutirlos a fondo. En lo que a mí concierne, me limitaré en esta ocasión a citar las siguientes palabras del gran ensayista peruano José Carlos Mariátegui:

"El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad, o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista y del arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. El éxito de un pintor depende, más o menos, de las mismas condiciones de éxito de un negocio. Su pintura necesita uno o varios empresarios que la administren diestra y sagazmente. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre... El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre."<sup>2</sup> Se me ha pedido que hable sobre la situación de las artes plásticas en Cuba, pero todos estarán de acuerdo en que yo no soy la persona idónea para discurrir sobre ese tema. Con los recursos que tengo a mi disposición --limitados sin duda-- me parece más razonable exponer algo sobre cómo se concibe la relación del artista con la sociedad revolucionaria en Cuba, tanto en el aspecto oficial como en el aspecto del debate teórico que constantemente se desarrolla en aquel país.

Pero antes, como enlace y también como encuadratura general, quisiera referirme brevemente a la situación en el mundo llamado latinoamericano. En 1972 se celebró en La Habana una mesa redonda en torno a las "Artes Plásticas y la lucha revolucionaria", en la cual participaron destacados artistas del Perú, Argentina, Venezuela, Panamá, Chile y Cuba.<sup>3</sup>

Los participantes en la mesa redonda hicieron un **Llamado a los artistas plásticos latinoamericanos** donde señalan: "Todo artista latinoamericano con conciencia revolucionaria debe contribuir al rescate y a la formación de valores nuestros para configurar un arte que sea patrimonio del pueblo y expresión genuina de nuestra América."

Las esquemáticas consideraciones anteriores pueden servir de trasfondo a lo que tenemos que decir sobre lo que ha venido sucediendo en los últimos veinte años en Cuba con relación al papel de las artes en la sociedad revolucionaria socialista. Enseguida se dibujan dos planos: el primero es el de los pronunciamientos oficiales y semi-oficiales, tales como discursos de Fidel Castro, textos de la Constitución, declaraciones y resoluciones de entidades y congresos, etc., y el segundo, para mí el más interesante, es el del continuo intercambio de ideas sobre las funciones del intelectual, del escritor, del artista, que se lleva a cabo en los innumerables encuentros, mesas redondas, foros y seminarios que se celebran. Debo hacer hincapié en que en dichas actividades aportan no solamente los cubanos sino también muchos latinoamericanos.

Quizás lo mejor sea comenzar por el famoso discurso pronunciado por Fidel Castro el 30 de junio de 1961, que lleva como título "Palabras a los intelectuales." En el pasaje que más nos importa dice Fidel: "La Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo, a contar no sólo con los revolucionarios, sino con todos los ciudadanos honestos que aunque no sean revolucionarios, es decir, que aunque no tengan una actitud revolucionaria ante la vida, están con ella. La Revolución sólo debe renunciar a aquéllos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios, y la Revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo. La Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad, y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios encuentren dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear, y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tengan oportunidad y libertad para expresarse dentro de la revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser o existir, nadie, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ellos."

Pocos meses después se constituye en La Habana la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Esta nueva entidad se planteó como tarea "la recuperación y desarrollo de nuestra tradición cultural rica en contenido humano y escamoteada

<sup>1</sup> Este trabajo es el resumen de una ponencia que debía haber presentado en el Simposio de Críticos de Arte, "El Arte y la Situación Cultural en el Caribe," celebrado en mayo de 1979, bajo los auspicios de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. Mi Intervención tuvo lugar el 23 de mayo por la tarde.

<sup>2</sup> "El Artista y la Epoca", en la revista CASA DE LAS AMERICAS, Núm. 68 (1971), pág. 13). Todas las citas que aparecen en este trabajo han sido extraídas de ensayos, artículos y conferencias publicados en la susodicha revista, que sale a la luz trimestralmente en La Habana, Cuba.

<sup>3</sup> Ver CASA DE LAS AMERICAS Núm. 74 (1972), págs. 151-159.



al pueblo por la acción colonial e imperialista." Recalcaba la U.N.E.A.C. que "debemos esforzarnos por alcanzar una plena identificación entre el carácter y nuestras obras y las necesidades de la Revolución... El artista escoge la forma que considera más eficaz para expresarse." ("Declaración de la Unión Escritores y Artistas de Cuba," Agosto de 1961).

Dieciséis años más tarde --10 de octubre de 1977-- Nicolás Guillén, como presidente de la unión de Escritores y Artistas de Cuba, rinde en el Segundo Congreso de esa institución un

"Informe Central" en el que dice en parte: "La Sección de Artes Plásticas, que agrupa a pintores, escultores, ceramistas, grabadores, dibujantes, diseñadores y fotógrafos, ha desarrollado a través de su trabajo colectivo una labor ininterrumpida de organización, información y asesoramiento, en cuanto a los problemas de la plástica nacional." Y añade: "Esta labor sostenida, y fructuosa ha hecho posible dar a conocer todas las expresiones artísticas de nuestros plásticos, sin limitaciones estilísticas o

**POR MANDATO DEL PUEBLO**

**LOS TRABAJADORES QUE VIVEN DE LA TIERRA DEBEN PARTICIPAR DE LOS BENEFICIOS DE LA TIERRA**

*Las Fincas de Beneficio Proporcional pertenecen al pueblo. 35,000 trabajadores en estas fincas reciben la mayor parte de los beneficios además de sus jornales. Más de una de cada 10 cuerdas de caña, pertenece hoy al pueblo de Puerto Rico.*

HECHO POR LA DIVISION DE CINEMA Y GRAFICAS DE LA COMISION DE PARQUES Y RECREO

temáticas..." (Casa de las Américas, Núm. 106 (1978), págs. 443-44).

En la Tercera Ponencia sobre "El Arte y La Literatura Cubanos como Integrantes de la Cultura de la América Latina y el Caribe," aprobada en el Segundo Congreso de la U.N.E.A.C., se afirma que los escritores y artistas cubanos "tenemos el privilegio de vivir estos años un hermoso desafío y un honroso deber: defender nuestras culturas nacionales latinoamericanas y caribeñas... desde una perspectiva socialista; contribuir a salvaguardar lo mejor, lo más puro y creador de esta herencia que está en nuestra raíz común y estimular su desarrollo, con vistas a un necesario, a un inevitable porvenir socialista." (Casa de las Américas, Núm. 106 (1978), pág. 55).

En su "Discurso de Clausura" ante el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, Fidel Castro dijo en parte: "Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre." (Casa de las Américas, Núm. 65-66 (1971), pág. 29).

El Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba tuvo lugar en diciembre de 1975. Aprobó una Tesis en la que fija que "el criterio revolucionario, socialista, el firme espíritu de partido, la estrecha vinculación con el pueblo, son condiciones necesarias para la representación de nuestra vida en el arte." (Citado por Desiderio Navarro en un artículo en Casa de las Américas, Núm. 110 (1978), pág. 139).

#### B.- Teorías y Problemas

Contrario a lo que dicen los prejuiciados, las ideas expresadas en las citas que he hecho --y en otras que podrían hacerse-- procedentes de autoridades y de instituciones no constituyen en Cuba artículos de dogma. Como ya dije, en los centenares de foros, coloquios, mesas redondas y seminarios donde durante veinte años han hecho oír su palabra los artistas, intelectuales y escritores de la América Latina se ha discutido toda suerte de nociones, puntos de vista y sugerencias sobre las funciones del artista, del intelectual y del escritor en la sociedad revolucionaria así como cuestiones relativas a la política de las artes.

Un buen ejemplo de lo que quiero decir es el intercambio de ideas que sostuvieron en mayo de 1969 un pequeño grupo de escritores, compuesto por Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Bonnet y Carlos María Gutiérrez, bajo el rótulo "Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad." No podemos dar tan siquiera una idea de la riqueza de opiniones e ideas.<sup>4</sup>

Podría hacer citas de ése y otros encuentros<sup>5</sup> pero para no prolongar demasiado este trabajo haré un par de menciones más. En la mesa redonda a la que he hecho referencia más arriba, "Artes Plásticas y Lucha Revolucionaria," celebrada en mayo de 1972, el pintor cubano Mariano Rodríguez al comparar la posición del artista en el resto de los países

<sup>4</sup> Ver CASA DE LAS AMERICAS Núm. 56 (1979), págs. 7-48.

<sup>5</sup> Quisiera llamar la atención al Núm. 68, de 1971, de la revista CASA DE LAS AMERICAS, dedicado al tema "Sobre Cultura y Revolución en la América Latina," en el cual participan plumas del calibre de Juan Marinello, Manuel Galich, Carlos Droguett, Mario Benedetti, Pedro Jorge Vera, Alejandro Romualdo, Lisandro Otero, Oscar Collazo y Roberto Fernández Retamar.

latinoamericanos dice: "La situación es distinta en Cuba. Los artistas no tienen problemas económicos... Se trata en este caso, para el artista cubano, de a quien va dirigido su arte. Se trata de un arte en una sociedad estable para disfrute del pueblo en general. Nosotros tenemos que desarrollar un arte para el país, un arte para convivir, no para concientizar, porque el desarrollo mismo del trabajo de la Revolución ha desarrollado una enorme conciencia revolucionaria." (Casa de las Américas, Núm. 74, (1972), pág. 156).

Adelaida de Juan, en su artículo "Las Artes Plásticas en Cuba Socialista", dice que a partir de la Revolución el desarrollo de la tradición cultural "ha estado marcado desde sus inicios por la total libertad de creación de que goza el artista..." Llama la atención al hecho que la Constitución de la República, aprobada en 1976, en su artículo 38, declara que "las formas de expresión en el arte son libres." (Casa de las Américas, Núm. 113 (1979), págs. 27-28).

#### -Nota como Epílogo

Quiero contestar sucintamente a ciertas acusaciones formuladas por el señor Samuel Cherson, del periódico El Nuevo Día, en este coloquio sobre "El Arte y la Situación Cultural en el Caribe."

(1) El señor Cherson acusa al doctor Adolfo Sánchez Vázquez de dogmático marxista. Parece no haber leído los libros del ilustre pensador y crítico, especialmente los dos volúmenes de su monumental antología Estética y Marxismo (Méjico, Edición Era, 1970). Allí el doctor Sánchez Vázquez expone y evalúa las distintas corrientes del pensamiento estético marxista.

(2) El señor Cherson acusa a los artistas de Cuba de no asistir a la Cuarta Bienal del Grabado en San Juan, a pesar de haber sido invitados, según él. Esto le da pie para atacarlos. Sin embargo, recuerdo que no hace mucho tiempo visitó Puerto Rico el Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de Alicia Alonso. Tal visita dió lugar a una serie de asqueantes ataques contra los artistas cubanos, por parte de ciertos exilados cubanos. Se sostiene que no se les debe dejar entrar al país pero por otro lado se les condena si llegan. ¿En qué quedamos?

(3) El señor Cherson ha formulado también acusaciones en el caso de Heberto Padilla. Yo no conozco a fondo ese caso, pero sí puedo decir que el gobierno de Cuba tiene también su propio modo de enfocar este asunto. No estoy en condiciones de emitir un juicio sobre esa cuestión por no conocer en detalle las circunstancias.

(4) Acusa el señor Cherson a la Revolución de no haber producido una escuela o movimiento nuevo en las artes plásticas. Es preciso recordar que la Revolución sólo tiene veinte años. Es como si yo le pidiera a mi hijita de diez años que produjera una obra maestra en música o pintura. Por otra parte, los artistas revolucionarios no están preocupados principalmente con iniciar una nueva escuela o movimiento, sino precisamente por producir un arte revolucionario que, por serlo, plasmará los nuevos valores de la sociedad socialista.

José Emilio González

mayo-1979 · enero de 1980.

# MANOS VIAJA A ESTADOS UNIDOS

por: Marimar Benitez

EL 8 de junio de 1980 se inaugurará la exposición "Esculturas en Barro de Puerto Rico / Clay Sculpture from Puerto Rico" en el Museum of Fine Arts de Springfield, Massachusetts. La muestra, escogida por el curador de dicho museo, Richard Mühlberger, consiste de 54 piezas en barro. La exposición viajará a un número de museos de los Estados Unidos y es auspiciada por la Bacardi Corporation. En el 26 de junio de 1981 llegará a Puerto Rico y se exhibirá en el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

La exposición recoge obras de algunos de los integrantes de Manos, grupo compuesto originalmente por los ceramistas del Estudio Caparra. Al presente el grupo ha crecido e incluye no sólo ceramistas, sino también artistas y artesanos en diversos medios artísticos. Para la muestra, sin embargo, como queda consignado en su título, se han escogido únicamente esculturas en barro. Aparte de las exposiciones organizadas por el Smithsonian Institute, una de carteles y otra de la colección de los ex-votos de Teodoro Vidal, será la exposición de arte puertorriqueño que más se dará a conocer en los Estados Unidos. Es un bien merecido reconocimiento a este importante grupo de artistas que ya anteriormente, a nivel internacional habían puesto en alto el nombre de Puerto Rico.

Además de los considerables méritos de su producción artística, el grupo Manos, y anteriormente el Estudio Caparra fue responsable en gran medida del auge del uso del barro como material artístico. La calidad de las obras del grupo contribuyó en gran medida a romper con el estereotipo de consignar los objetos hechos en barro a la categoría inferior de artesanía. Esta muestra es un buen ejemplo del rompimiento de estas barreras.

Otro aspecto que es significativo de Manos, y que queremos recalcar antes de hacer una breve reseña de la muestra, es la dinámica de grupo que lo caracteriza. Más que un agregado de artistas, se trata de un grupo en el sentido sociológico de la palabra: se ha desarrollado con unas metas específicas en el tiempo, tiene cohesión y un carácter definido. El grupo se aglutina alrededor de las figuras de Maribel y Jaime Suárez en el Estudio Caparra. El prototipo de fenómeno de trabajo en grupo lo constituye el Centro de Arte Puertorriqueño en la década del '50. El comportamiento de estos grupos es similar: comienzan compartiendo un taller en común, los más adiestrados entrenan a los menos diestros, comparten experiencias y resultados dentro de una relación de trabajo en grupo. Existen relaciones tradicionales de maestro-discípulo, pero estas se van transformando en relaciones entre pares. Al principio las obras de todos se parecen, pero en el proceso va desarrollando cada uno su propio estilo. El grupo funciona como escuela, centro de trabajo y grupo de apoyo a nivel humano, además de generar proyectos creativos en los cuales se envuelven todos. Manos es quizás el mejor ejemplo del resurgimiento a finales de la década del 70 de este tipo de grupo artístico.

La muestra que viajará a los Estados Unidos recoge obras de

John Balossi, Sylvia Blanco, Cordelia Buitrago, Jorge Cancio, Lorraine de Castro, Rosita de Castro, Susana Espinosa, Toni Hambleton, Gilda Navarra, Aleyda Pazmiño, Ana Delia Rivera, Jaime Suárez y Maribel Suárez. En términos generales, resalta en primer lugar, la gran variedad de formas y maneras diferentes de abordar el proceso creativo, sorprendentemente además, si consideramos lo estrecha que ha sido la relación entre los diferentes miembros del grupo. No es raro que todavía trabajen juntos, aún cuando cada uno tiene su taller individual. Las obras generalmente son de construcción en plancha, aunque hay algunas en sogá. El uso de esmaltes y engobes es usualmente limitado, se prefieren los óxidos y los efectos espontáneos de la reducción local - total o parcial.

En algunas obras el interés reside en la forma escultórica. John Balossi manifiesta este acercamiento en sus obras, limitando las texturas y el uso del color. Las piezas de Rosita de Castro y las de Maribel Suárez comparten un interés escultórico similar. En las obras de esta última, sin embargo, el color también juega un rol importante, y Maribel Suárez logra efectos muy atractivos en su manipulación y mezcla de esmaltes.

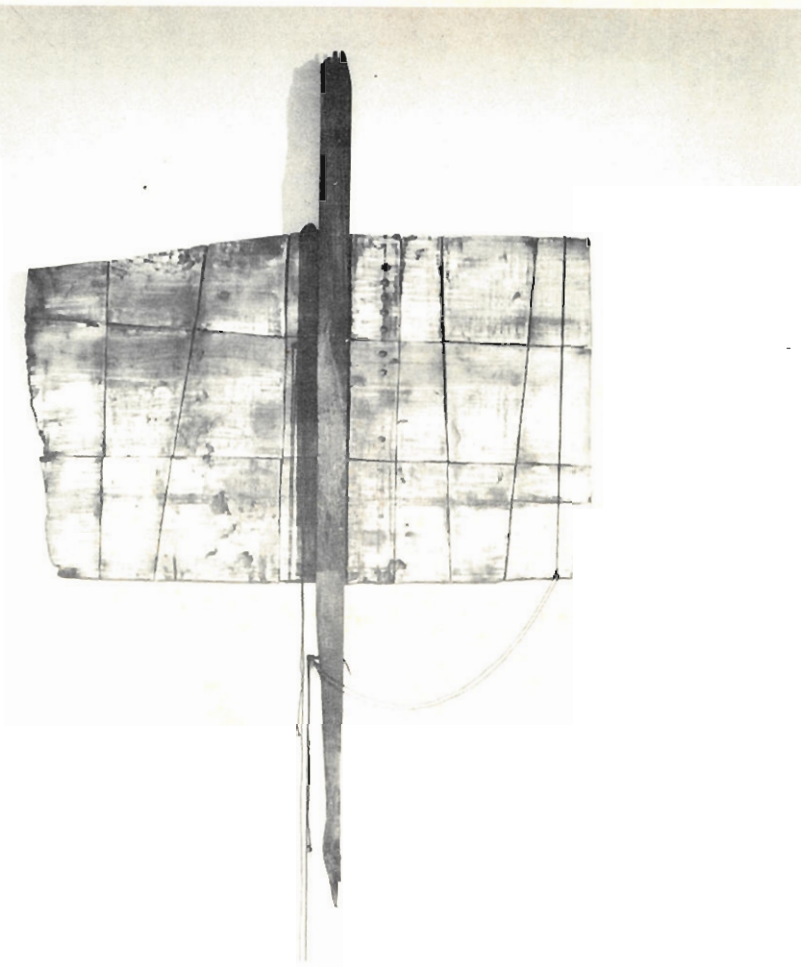
Predomina en la mayor parte de las obras expuestas el uso de óxidos para lograr texturas y color. Toni Hambleton los esparce sobre el barro, y junto con los efectos de la reducción local, crean las variadas y hermosas texturas de la superficie, como en Eslabones. Las obras de esta artista suelen ser multicelulares, es decir, consisten en dos o más piezas, y su disposición se puede variar, envolviendo de esta forma al espectador en la obra. Jorge Cancio mostrará también dos obras multicelulares. El color en una de ellas se aplica con brocha de aire y parece iridiscente.

Aleyda Pazmiño y Gilda Navarra prefieren el uso de óxido sobre el barro desnudo. Los efectos de la reducción parcial crean texturas espontáneas en las obras de Pazmiño.

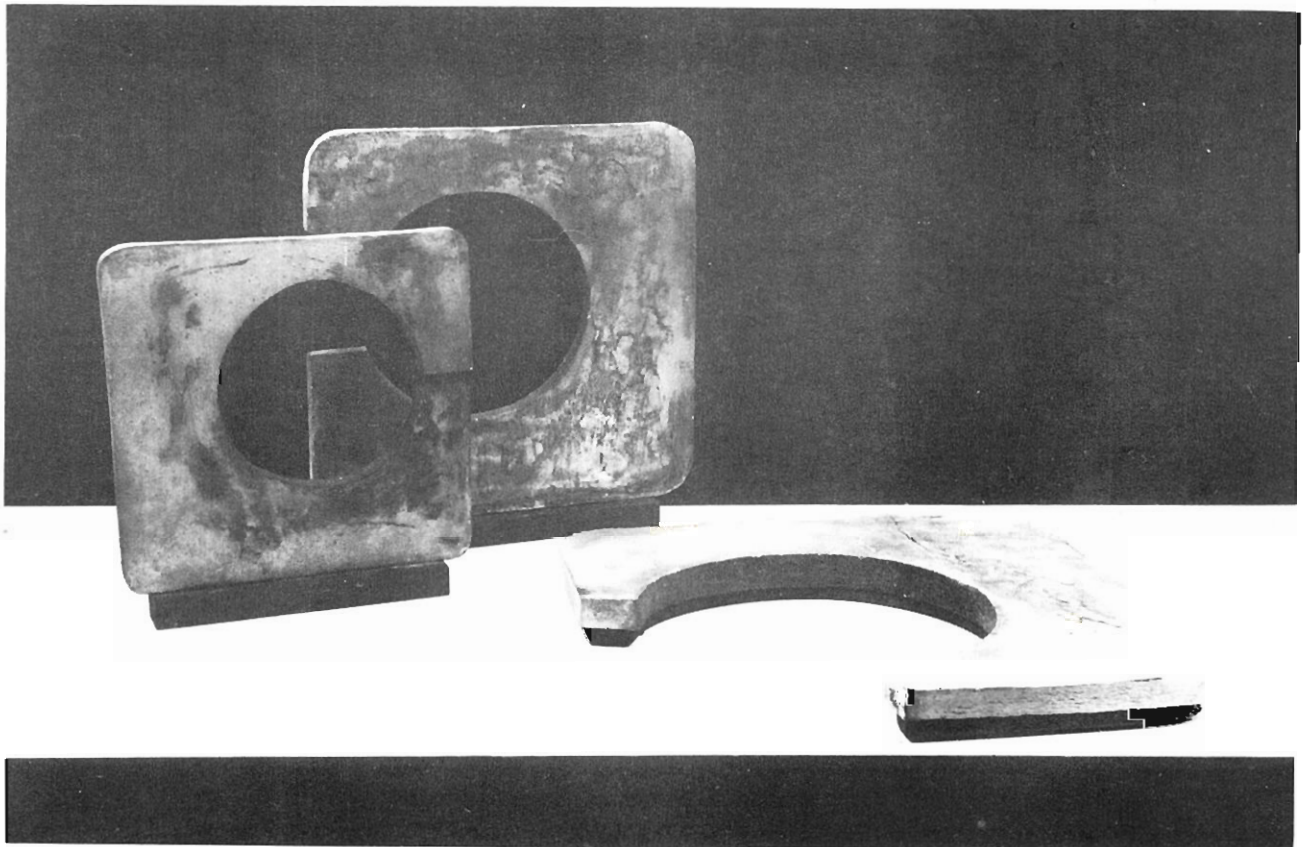
Ana Delia Rivera logra efectos similares en sus obras, en las cuales el uso de los óxidos es pictórico y sutil y logra efectos de sfumato. Más prominente en la obra de esta artista es la integración del barro con el metal. Sus obras, muchas de ellas consistentes de varias piezas, integran efectivamente el pedazo de metal encontrado con planchas de barro. En Paisaje azul además se nota el uso efectivo de incrustaciones en barro y el sfumato creado por los óxidos en contraste con el fuerte y recio marco de metal.

Las formas circulares predominan en la obra de Sylvia Blanco y generalmente el paisaje es su punto de partida. En Equinoccio, como en muchas de sus obras, coexisten las texturas más ásperas con los más delicados efectos del esmalte. Su obra nos recuerda lo versátil que es el barro, lo poderoso y a la vez lo delicado que puede ser.

En la realización de sus figuras concentra Susana Espinosa su considerable dominio de la técnica, del modo de expresión. Nos recuerdan los personajes de Jorge Luis



JAIME SUAREZ  
CRUCIFORME



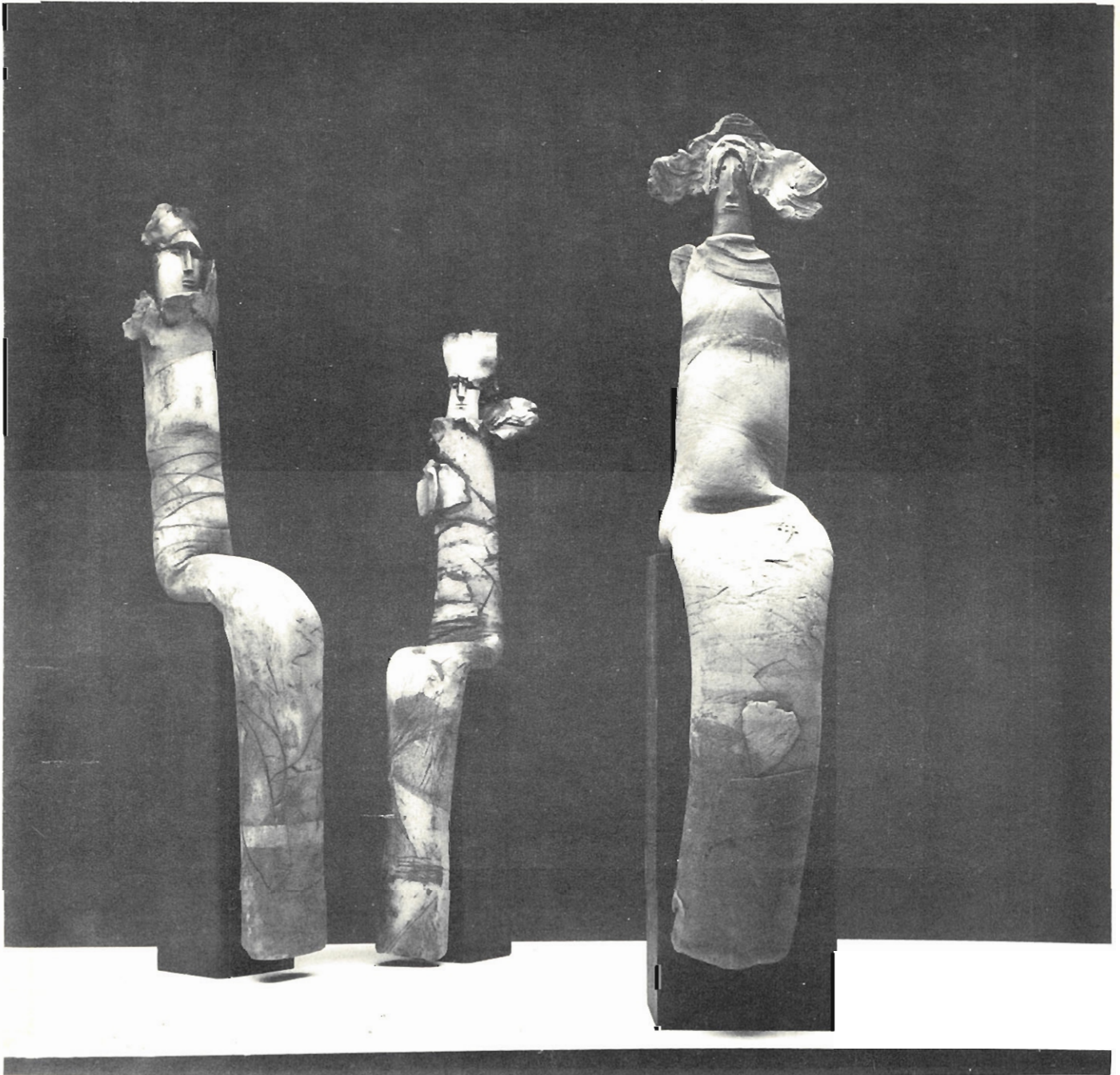
TONI HAMBLETON  
ESLABONES

Borges. Son las patéticas mujeres de un Buenos Aires con sus ojos puestos en París. Aunque con intención muy de nuestra época, forman parte de la milenaria tradición del Nuevo Mundo de hacer figuras en barro.

Las figuras femeninas de Lorraine de Castro forman un contraste con las altivas y arrogantes mujeres de Susana Espinosa. Sus grotescas figuras son de gran impacto.

El barro es la tierra, metáfora de la vida en la obra de Cordelia Buitrago. Sus formas evocan el útero, la gestación. El barro es también la madre tierra en la obra de Jaime Suárez, pero es la tierra maltratada por el hombre. El paisaje es el punto de

partida de su obra, pero es el paisaje en deterioro. Es en la obra este artista donde se da el uso más dramático y expresivo del barro. Tiene también el mérito adicional de haberse inventado la barrografía - la impresión sobre papel u otra superficie del diseño hecho en una plancha de barro. En sus barrografías, sus esculturas y placas murales plasma Jaime Suárez su visión del paso negativo del hombre por mar y tierra, su huella destructora. Las texturas atormentadas de sus obras, los pedazos de desechos de madera, el barro maltratado y agrietado nos recuerda lo que le estamos haciendo a esta tierra.



SUSANA ESPINOSA  
FIGURAS SENTADAS

## FRANCISCO RODON Y EL RETRATO DE UN PRESIDENTE

**T**RANSCURRE el año de 1973 cuando llega hasta nosotros un artículo periodístico<sup>1</sup> que describe el encuentro pictórico-literario del genial escritor argentino Jorge Luis Borges con el pintor puertorriqueño Francisco Rodón. Esa columna recorría América y España en ese momento y dió lugar a que, una vez coronado por el éxito ese primer intento dentro del difícil género del retrato,<sup>2</sup> se enfrascara nuestro pintor en otra dura empresa que lo habría de llevar a la realización de cuatro extraordinarias piezas, que hoy constituyen verdaderos hitos para la plástica contemporánea de Hispanoamérica.

Los retratos de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Luis Muñoz Marín y el último de sus mitos vivientes Rómulo Betancourt; dos grandes escritores junto a dos no menos grandes estadistas, constituyen una rara ecuación de la más pura raíz americana, tan inigualable en contrastes como en importancia histórica.

Estableciendo un paralelismo entre los dos últimos personajes de Rodón, puede afirmarse que, Luis Muñoz Marín recién ha llegado a los 82 años, Rómulo Betancourt a sus 72, ambos nacieron en el mes de febrero y cronológicamente se llevan diez años con cuatro días. Políticamente pertenecen a la década del 18 y la del 28 respectivamente; ideológicamente comparten postulados similares, a ellos se debe la consolidación del sistema democrático en sus países; pero el rasgo comparativo más singular en este momento entre ambos líderes es el haberse sometido al agudo pincel de Francisco Rodón, quien no sólo supo como nadie sondearles el interior sino que ofreció al mundo una imagen diferente a lo ya conocido sobre ellos.

Plasmó ambas figuras proyectadas en tiempo y espacio, mediante el planteamiento de una rigurosa penetración psicológica, logrando una especie de epítome iconográfico con un mensaje diferente en cada uno.

Este recurso estilístico de fuerte tendencia expresionista, aparece en Rodón hacia fines de la década del sesenta, en obras tales como "Ruidos, Vegetales" y el conocido tríptico que presentara en la Bienal de Colombia, "Homenaje a Rubén Darío". En todas estas obras existe una estructura inter relacionada, en la que el artista jamás se desprende de la figura pero la ha ido sometiendo a una cuasi abstracción guiada siempre por el detalle pictórico; es decir, que la obra ha de construirse partiendo de lo particular a lo general y no al contrario. En este sentido, el cuadro de Rómulo Betancourt hasta el momento, representa uno de los mayores alcances técnicos y estilísticos en toda la producción de Rodón, gracias a un largo período de rigurosa investigación plástica que le tomó al pintor casi veinte años de búsqueda.

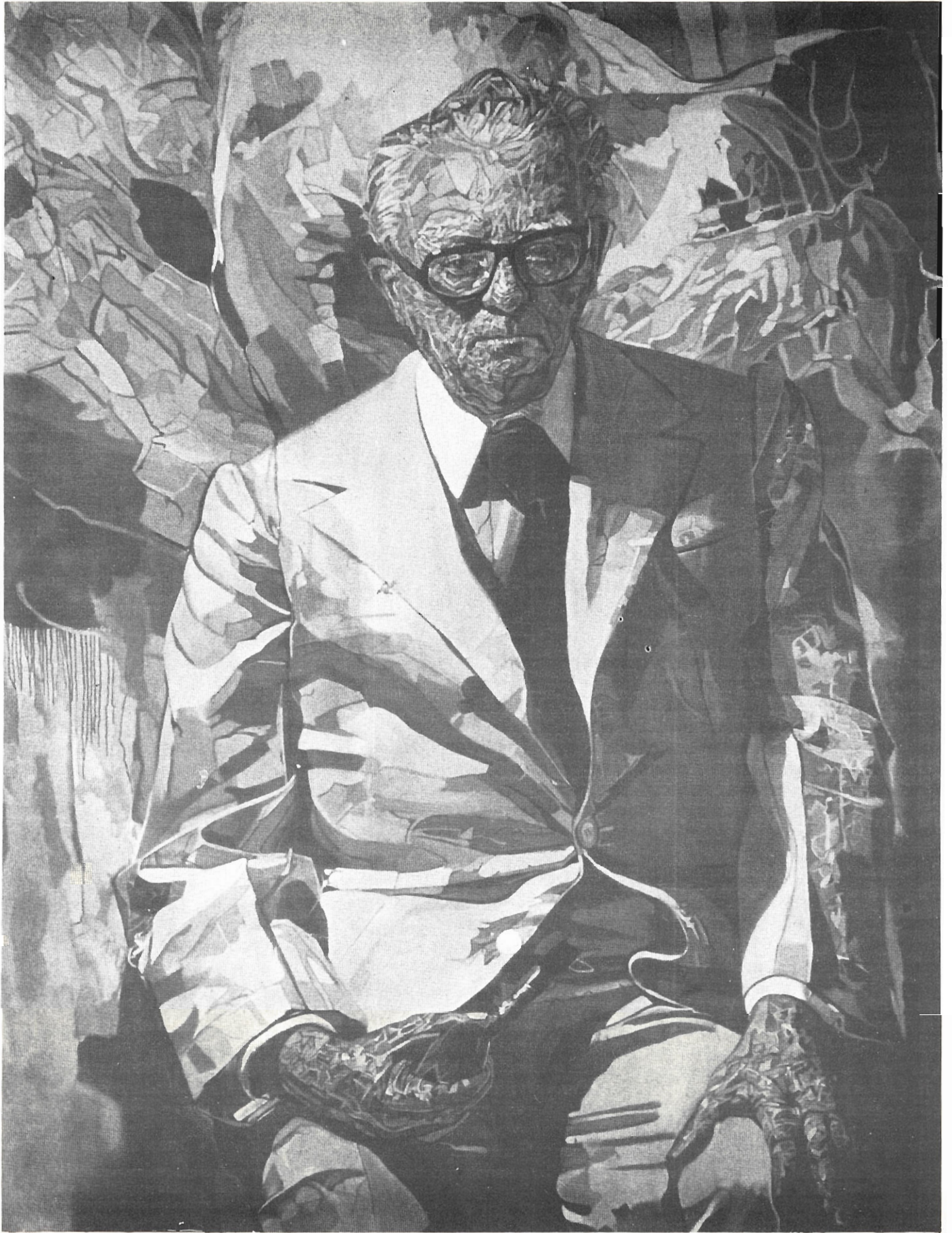
Esta obra, de gran formato, está regida por las microformas de color que recorren y estallan constantemente por toda la superficie de la tela, logrando un ritmo y una serie de vibraciones que provocan el movimiento continuo de la figura. Estas partículas invaden la totalidad de la obra formando una especie de gigantesco rompecabezas entre el fondo y el personaje pero con un sentido estructural único, dominado por un certero y magistral dibujo que da enlace y proyección a la forma y la idea.

En su interpretación y análisis de la obra, el crítico venezolano Roberto Montero Castro<sup>3</sup> apunta acertadamente

<sup>1</sup> Marta Traba, "El Encuentro del Año". Forum World Features.

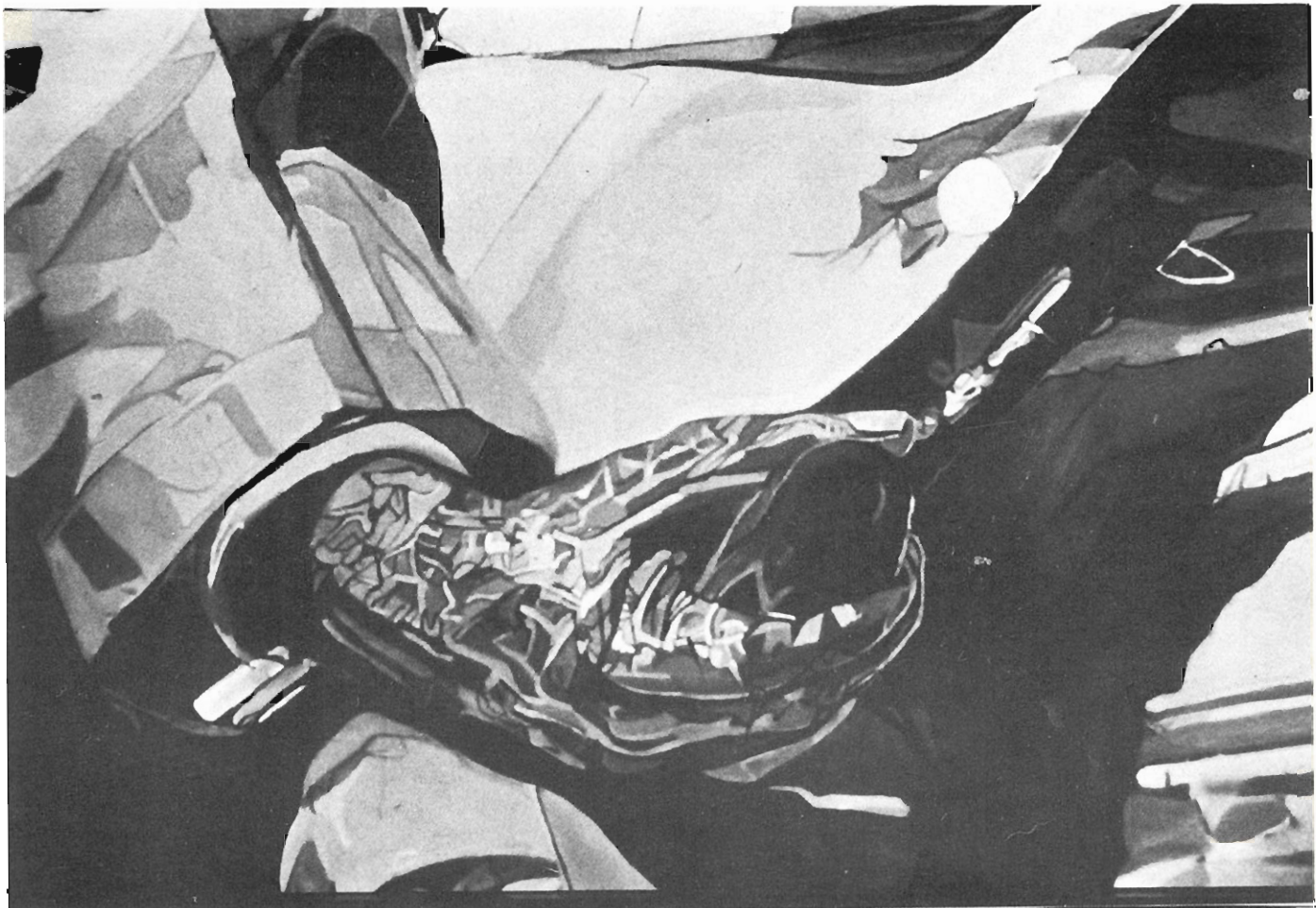
<sup>2</sup> Revista GENTE, 1974, Número Aniversario.

<sup>3</sup> Periódico El Universal, Caracas, Febrero de 1979 Opiniones Latinoamericanas No. 10, Abril de 1979.



© Copyright Francisco Rodón.

Romulo Betancourt.



Detalle de La Mano Derecha.

que, "El cuadro tiene unidad de composición, unidad de colorido y unidad psicológica. Y figura y fondo están cabalmente integrados a la vez que separados en los planos especiales. Se trata de un retrato completamente logrado." Como también comenta en el mismo artículo sobre la dimensión política del cuadro, sostiene que, "Francisco Rodón parte de una estética de la afirmación y superó ese tabú político, a la vez que abrió el camino que ya siguen otros pintores que encuentran interesante el tema de Rómulo Betancourt".

La personalidad y los rasgos de Rómulo Betancourt reúnen toda una serie de factores imprescindibles en la creación de Rodón. Es uno de los escogidos de América que logró desarrollar una gigantesca trayectoria política, culminada en su mejor obra que es Venezuela. Pero no es suficiente, pues Rómulo Betancourt posee un atractivo aún mayor para Rodón.

Trabajar junto a Betancourt a lo largo de cuatro duros meses, significó para Rodón una experiencia vital única. En Pacairigua, su propia residencia, se realizaban las sesiones diarias en medio de anécdotas, e interesantes relatos de diversa índole. El cuadro fue cobrando forma y la figura del ilustre modelo emergía paulatinamente a medida que

avanzaban las sesiones, que según el propio Betancourt, "Le consumieron más de noventa y cinco horas posando bajo una luz candente". La obra siguió creciendo hasta alcanzar las dimensiones que hoy tiene y le tomó al pintor catorce meses en completarla.

Fue así como Rodón, pincel en mano, fue descifrando el mundo mítico de Betancourt a través de una tela inmensa. Para él, más allá del político, significó el hombre en toda su grandeza, el aguerrido y luchador de alma noble, que conocía la naturaleza humana como pocos; fue el visionario y el intelectual más fecundo, el humanista y más que todo esto, supo ser su amigo. El más sensible de todos los encuentros, ocurrió el 4 de febrero del pasado año, nuevamente en Pacairigua. Ese día especial, se descorrió el velo a la obra, mostrando a la posteridad la imagen del Rómulo que habrá de ser recordado. La voluntad y el tesón de ambos creadores fueron el resultado de aquel duelo silencioso, cuya única meta era una cita con la historia.

Francisco J. Barrenechea  
Puerto Rico  
Abril de 1980



# EL FUTURO TIENE LA PALABRA

Por: L. López-Nussa

Presentamos al interés de nuestros lectores este artículo publicado por la revista Bohemia de la Habana, Cuba, en donde se expone el nuevo enfoque dado a la enseñanza en la Facultad de las Artes Plásticas, dependiente del Instituto Superior de Arte, por el actual gobierno revolucionario.

**D**ESPUES de la explosión impresionista de fin de siglo y sus numerosos escándalos, cuando el plein air y la pincelada breve y rara fueron por fin aceptados y la gente comenzó a ver en las telas sombras lilas como algo natural; cuando las figuras confusas y como atrapadas en la luz cambiante del mediodía no causaban estupor, y cuando tantas otras innovaciones en las costumbres visuales de la época dejaron de ser innovaciones y los espectadores y críticos pudieron acercarse respetuosamente ante un lienzo de Monet o Pizarro, y nuevas explosiones se desencadenaron, y les fauves (las fieras) presididos por Pierre Matisse, el cubismo puesto en órbita por Pablo Picasso, pasando por un aluvión incontenible de ismos, que abarcarían todo el primer cuarto del entrante siglo XX (futurismo, suprematismo, dieguismo (por Diego Rivera), surrealismo, negrismo, rayonismo, neo-plasticismo, etcétera) muchos comenzaron a preguntarse si las academias servían para algo, aparte de consagrar, en las crónicas de sociedad y en los salones oficiales, a los

Editor

“premios de Roma”. Y entonces se escuchó otra exposición, ahora contra la academia, tan fuerte y duradera que sus ecos duran todavía, cuando las academias hace un rato largo que volvieron a instalarse en el mundo, después de haberse decretado alegremente su abolición.

Para que se vea hasta qué punto la palabra “academia” asusta, sirva de ejemplo, este suceso reciente: en la exposición Pintura Contemporánea de España, montada en la Casa de Las Américas, aparece en el catálogo una nota del crítico peninsular Luis González-Robles, que dice:

“En esta selección se reúnen toda la gama de expresiones plásticas, donde la rigurosa figuración —no académica, naturalmente—, hasta...” y sigue. ¿Se advierte claramente que nadie quiere ser “académico, incluso los académicos?”

El prestigio de la academia estaba en solfa desde hacía rato, muchos se cuestionaban su funcionalidad, achacando a sus métodos la rutina del arte “académico” en todo el mundo. Y principalmente en Roma y París, que eran las



Raimundo Orozco Vega. Las Villas 1949. Ganador de varios premios y menciones en salones nacionales.

capitales del arte. La ola de ismos barrió con la antigua academia e instaló otras, las academias del no saber hacer, del primitivismo, del tachismo, del concretismo, del picassismo y del arte moderno en general, transitando por el pop-artismo y otros ismos de más reciente promoción. Parece ser que la academia no es otra cosa que el afán de crear escuela, en la inteligencia de que los conocimientos se adquieren mejor sistemáticamente, aunque a la postre, cuando el afán de aprender es reemplazado por el afán de rutina, las academias (siempre buenas, en principio) se toman "academias", se fosilizan y convierten en rémoras.

En ese punto se encontraban cuando Toulouse Lautrec pintaba remesas en Montpamasse y cuando José Clemente Orozco hacía caricaturas políticas en Méjico. Y al grito de "¡abajo las academias!" se levantó el muralismo mejicano.

¿Y en Cuba? Gerardo Machado y Morales se anunciaba como un buen presidente, respetuoso de su gran vecino del norte y perfectamente capaz de dejar morir de hambre a Julio Antonio Mella, cuando su huelga de alimentos, y tan capaz que más tarde envió esbirros para que lo mataran en Méjico. Aquí se rumoraba contra la academia, pero la gente que se fijaba en Víctor Manuel era escasa, tan reducida como la que se detenía a escuchar las pláticas artísticas de Marcelo Pogolotti, y ni siquiera prestaba atención a las mulatas, guajiras y paisajes de Carlos Enríquez. La high life se hacía veladora de las buenas costumbres en la materia de arte y se interrogaba, oyendo campanas cuya procedencia desconocía: "¿qué significa ese alboroto sobre lo bonito del feísmo? ¿quién dice que el arte debe tener contenido? ¡nosotros somos partidarios del arte por el arte! ¡nos gustan los retratos bonitos!", y le viraban la espalda a los portadores de algo nuevo, repitiendo sentencias ya caducas en arte: "son mamarrachos", "vanguardistas y ricos", "parecen burros pintando con la cola", etcétera. Todavía en 1937, cuando la gran exposición de la Sociedad de Dependientes del Comercio, la pintura moderna era un hazmerreir aceptada sólo por unos pocos.

Así estábamos enterrando a Romanach y cogiendo impulso cuando llegó la Revolución y comenzó a revolucionarlo todo, desde los sismas de inmigración a las costumbres anticuadas. Siempre oportuno, Fidel creó las Escuelas de Instructores de Arte, de donde han salido tantos valores y otros comienzan a manifestarse. Luego vino la E.N.A. (Escuela Nacional de Arte), la que era hasta hace poco la institución artística de más nivel, hasta que se creó, el año pasado, el Instituto Superior de Arte (ver BOHEMIA de enero 14 de este año, reportaje integral por Oscar F. Rego y Juan A. Mola). Ahora nos ocuparemos de la facultad de Artes Plásticas, es decir, la "academia" de nivel universitario que no teníamos. Cómo se ha conducido y cómo se proyecta hacia el futuro es lo que vamos a examinar.

#### NO ES UNA ACADEMIA CUALQUIERA

Orlando Suárez vice-decano de la facultad y decano por sustitución reglamentaria en virtud de encontrarse enfermo el titular, Enrique Monet, explica:

—Hemos tratado de que nuestra Facultad de Artes Plásticas se diferencie de las conocidas academias de bellas artes y de la enseñanza de carácter académico. Para ver hasta dónde hemos alcanzado nuestros propósitos habrá que esperar a

las primeras graduaciones en 1980-81.

—¿Cómo es el plan de estudios?

—El objetivo esencial del plan es la formación de un artista plástico con una base cultural y técnica que le permita desarrollar sus aptitudes y sus habilidades de carácter creativo y profesional.

—O sea ¿qué ustedes ponen las herramientas en manos de los estudiantes?

—En efecto. La Facultad lo que propicia a los pintores, escultores y grabadores son los medios los elementos y la orientación, el punto de vista cultural y filosófico para que ellos puedan desarrollar sus habilidades.

—¿Es cierto que ninguna escuela hace creadores?

—Se ha dicho muchas veces. Lo que hace la escuela es propiciar, darle el Instrumental esencial para que con un grado de profesionalidad se pueda desarrollar una actividad en el campo que se haya elegido.

—¿Cuáles son las asignaturas?

—El plan de estudios contempla las asignaturas generales de nivel universitario que funcionan en todas las universidades del país. El ciclo social y filosófico comprende marxismo-leninismo, en dos semestres; materialismo dialéctico, un semestre; materialismo histórico, un



Luis Miguel Velázquez. Pinar del Río 1949. Premio del litografía en la Exposición Internacional del arte figurativo en Milán, Italia.

semestre; Economía Política, tres semestres, historia del movimiento obrero y de la revolución cubana, dos semestres, todo esto a lo largo de cinco años en que está establecida la carrera.

¿Otras asignaturas?

—Generales básicas, como idiomas, educación física y preparación militar, que excluye el servicio obligatorio. Luego vienen las asignaturas básicas específicas, relacionadas con la formación de los plásticos: historia de las artes visuales, en ocho semestres; la estética marxista-leninista y la historia económica y social de la cultura cubana.

—¿Y la práctica docente? ¿Cómo es?

—Es muy interesante la concepción metodológica del proceso docente, que está organizado en dos programas esenciales: uno de dos años de trabajo con modelo vivo. Esto tiene por objetivo que el alumno nos dé su visión y el mundo circundante a través del análisis de la realidad objetiva. Aquí no intervienen los factores de fantasía o desarrollo de la imaginación.

—¿Y dónde intervienen?

—Eso está reservado para la asignatura que denominamos "composición", y que no tiene nada que ver con lo que generalmente se entiende con esa palabra.

—Composición ha sido hasta ahora sinónimo de equilibrio: espacio, ritmo, tensión... no?

—Ciertamente, y sigue siéndolo desde un punto de vista formal. Esos problemas han sido ya materia de estudio en el nivel medio. Nuestra asignatura composición es otra cosa: Con ella se designa nuestro interés en que el alumno nos dé SU concepción del mundo, su idea, lo que supone no sólo aquellas ideas de carácter formal sino también su contenido. Y además el desarrollo de las habilidades en el orden técnico y creativo, el desarrollo de la fantasía, de la imaginación creadora, del pensamiento metafórico, de la alegoría, de los elementos simbólicos, de todas aquellas cuestiones que en la obra artística constituyen su esencia y es el espíritu de la creación.

—¿Cuántos semestres?



Nelson Domínguez: Al golpe del pilón, 1973.

— Toda la carrera, cinco años, que termina precisamente con un trabajo de diploma, una composición.

— ¿Otras características importantes?

— A partir del segundo año, comenzando en tercero y hasta el quinto, el Instituto y fundamentalmente nuestra Facultad se ha concebido como un centro productor de arte. Y con una proyección de tipo social.

— ¿Qué podrá responder a demandas o encargos de los organismos del estado?

— En efecto, y también de las organizaciones políticas y de masas del país. Pero hay más. Por el método de vinculación de estudio y trabajo, en el plan de estudios tenemos asignadas cuatro semanas del primero y segundo años, y seis semanas del tercero y cuarto, para lo que llamamos "práctica de producción".

— ¿Cómo se desenvuelve?

— Consiste en lo siguiente: al final de cada curso los estudiantes dedicarán cuatro semanas o seis a realizar una obra para un lugar determinado, a vincularse a algún organismo o centro de trabajo y responder a una demanda concreta de producción artística. De esta forma la Facultad está concebida como un centro creador activo vinculado a la comunidad.

— ¿Y los monumentos?

— Justamente. Esta concepción nos lleva a que a partir del tercer año se introduzcan nuevas habilidades como la monumentalidad, tanto en la escultura como en la pintura.

— ¿Pintura mural?

— Sí. Y en cuanto a los grabadores los conduciremos por el diseño gráfico y la ilustración del libro. Tendremos carteles.

— ¿Así es que el modelo vivo desaparece después de los primeros dos años?

— Sí. Le damos más énfasis a la composición.

— ¿Y el "antiguo griego"?

— ¡Eso es cosa muerta!

— ¿Y la perspectiva?

— Se estudió antes. A partir del tercer año se le da una proyección de tipo social a la labor artística, como dije antes. Y además a continuación trabajando la escultura y pintura de caballete... y el grabado "de caballete"...

— ¿Para colgar en la intimidad de una pared?

— Por supuesto. Lo grande no excluye lo pequeño.

— ¿Y cómo van las cosas en la Facultad?

— Creo que eso mejor se lo preguntas a los profesores y alumnos ¿no te parece?

Conversando con Juan Quintanilla, profesor de la especialidad a quien preguntamos por qué, a su juicio, hay tan pocos escultores en Cuba, nos dice:

— Bueno, eso es un hecho: hay pocos escultores y tal vez debido a ello hay poca difusión de la escultura, lo que establece un círculo vicioso.

— ¿Cómo salir de él?

— Alentando la práctica de la escultura. Ahora mismo, en primer año tenemos nueve alumnos, siete regulares y dos trabajadores, y en segundo tenemos otros nueve, todos trabajadores.

— ¿Ese cambio en cantidad denota calidad?

— Indudablemente. Pero fijese: escultura es un arte que en realidad necesita de grandes sacrificios. La técnica es bastante compleja y hay que dominarla. Un escultor tiene que conocer modelado, talla, dibujo, función, cerámica... y la técnica de las piezas... Debe tener buena disposición, talento y— ¡fuerza física!

— ¿Será por eso que en la escultura sólo compiten pesos completos?

— Tal vez. Un pintor puede hacer su obra en un espacio mínimo, con pocos recursos, pero un escultor... Para una obra sería se necesitan condiciones, que ahora empezamos a tener. Por ejemplo, esos nueve alumnos de segundo año: cuando lleguen al tercero tendremos que prepararles el camino para que puedan cumplir lo que esperamos de ellos. Habrá tareas muy complejas y de mayor peso, como tallar monumentos, necesitarán espacio y también una mayor atención por parte del profesor.

— ¿Y usted? ¿Practica la escultura?

— Hago lo que puedo. Los fines de semana trabajo en la fábrica de cerámicas de Calabazar, viernes, sábados y domingos. Terracotas. Claro que dedico la mayor parte del tiempo a la escuela, como profesor, y además como secretario general del comité de dirección de la U.J.C. Me hallo bastante atareado. Sin embargo, comprendo que es fundamental tener algún tiempo para la creación personal. Si uno no trabaja no puede desarrollarse como escultor y a la vez, para ser un buen profesor de escultura, es preciso ser también un buen escultor.

— ¿Cuántos profesores son ustedes.

— En escultura, cuatro, incluyendo al decano Monet, que da clases de composición. Los otros son Armando Fernández y José Villa.

— ¿Dónde estudió usted!

— En Pinar del Río, primero, luego en la E.N.A. y finalmente en Checoslovaquia. Me gradué en Praga.

— ¿Y tú, qué tienes que decir? Le preguntamos a un jovencito que resulta llamarse Orlando Silvera, primer año de escultura.

— Creo que el Instituto es único en América Latina. Aquí aprendemos oficio, la técnica. Yo casi no duermo.

— ¿Por qué?

— ¿Cómo se puede pensar en dormir cuando hay tanto por hacer?

— Para hacer más.

Orlando sonríe, Isabel se arregla el cabello y el profesor Quintanilla se reintegra a sus tareas.

# LA EXPOSICION HOMENAJE DE MIGUEL POU

por J.A. Torres Martínó

**D**URANTE el siglo pasado y a comienzos del presente, la villa de Ponce participó de modo intenso en todos los movimientos culturales que se produjeron en la Isla de Puerto Rico en esos años. Poetas, músicos, pintores, actores cantantes, políticos, encontraron siempre entre los ponceños público vivamente interesado en sus ejecutorias.

La Perla del Sur era plaza muy apetecida por las grandes figuras del teatro lírico y dramático de la época. Divos y luminarias de la escena de fama internacional alcanzaron allí éxitos resonantes. De hecho, la afición teatral se extendía a todas las capas sociales.

A pesar de que en aquel tiempo los estímulos oficiales eran prácticamente inexistentes, los vecinos de la villa, antes que dolerse de ello, se procuraban a sí mismos los medios indispensables para la recreación edificante. La empresa de construcción del primer Teatro La Perla (1864) fue costeadada por ponceños adinerados hasta en sus extremos de mobiliario y decorados. Y en las postrimerías del siglo, una de las salas teatrales más activas era el Teatro Derkes del Taller Benéfico de Artesanos.

Como es de esperarse, ese estrecho vecinamiento a las artes propicia el desarrollo de talentos incipientes y ya que el arte aprende del arte, el aprendizaje se orienta hacia la excelencia a través de una relación directa con artistas eminentes de adentro y de afuera. Creadores y público potencian un ambiente en que no es insignificante el rol de la crítica, cuyo ejercicio valorativo y didáctico tiende a suscitar buen discernimiento. Gradualmente se va formando un público ilustrado, un diletantismo de alto rango.

Fué esto más o menos lo que sucedió en Ponce respecto de la música y el teatro. Pero no puede decirse otro tanto sobre artes que, de suyo, son menos espectaculares, más íntimas y recatadas, como por ejemplo: la pintura.

En la pintura, distinto a otras disciplinas artísticas, el aspirante a pintor necesita tener delante de los ojos la obra magistral. Y en la época que comentamos, no había en la Isla museos ni coleccionistas de buena pintura capaces de rendir sus lecciones fecundas; tampoco era llegada la hora de la reproducción mecánica de las obras. Y en cuanto a la crítica, brillaba por su ausencia. Si algo se escribía, eran recuentos biográficos y comentarios lisonjeros sin sentido discriminatorio. Bajo un clima así, huelga apuntarlo, el desarrollo de un aprendiz de pintor es harto difícil.

En un medio como el descrito fue que se formó el pintor ponceño, Miguel Pou. Procedente de la pequeña burguesía de su tiempo, nace en 1880, representa fielmente en la pintura y en su acercamiento a ella, las preferencias estéticas de esa clase, preferencias que afloran bajo los enfoques retrógrados propios de una provincia, en donde ya dije que no existían para la pintura las condiciones que existían para

las artes del espectáculo.

La posteridad suele ser terriblemente rigurosa en sus contabilidades. Para optar a vivir en ella, Pou solo podrá contar con los cuadros que firmó, de los cuales figuran unos ochenta y seis en la exposición homenaje que con motivo del centenario de su natalicio, inauguró en el Convento de los Dominicos, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, con la colaboración del Museo de Arte de Ponce, y del Colegio Regional de la Universidad de Puerto Rico en el sur.

Acaso sea impropio opinar sobre el conjunto de los lienzos de Pou que se ven en la exposición que comentamos. A penas puede garantizarse una colección verdaderamente representativa de la numerosa obra de un pintor como Pou, si, utilizando el mecanismo de un anuncio en la prensa para solicitarla, se la presenta luego sin aplicar ningún criterio de selección.

En otras palabras, aquí sobran muchos cuadros que nunca debieron incluirse. Mala costumbre ésta que ya se nota entre nosotros de ponerlo todo a exhibición porque se trata de una retrospectiva. Y debe reconocerse que hay cosas que hacen los artistas que no les acreditan tan positivamente como otras y que exhibiéndolo todo se derrotan los fines constructivos de actos de esta índole.

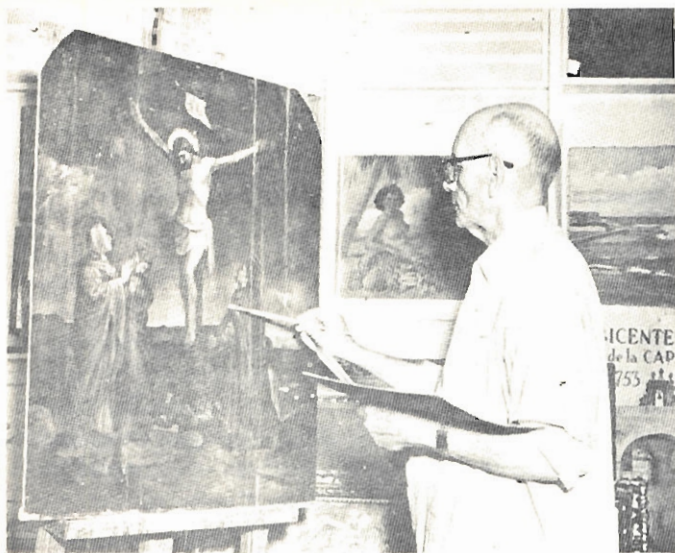
Dígase lo que se diga, un artista se expresa para comunicar algo a alguien. Necesita del público, de su público para convalidarse: necesidad de comunicación y convalidación que a veces le lleva a resignarse a ciertas transacciones que afectan adversamente la final valoración de la obra.

Casi siempre por razones económicas, el artista se siente obligado a hacer concesiones indebidas a un público que, en su ignorancia y reaccionariamente, impone al arte gustos de dudosa jerarquía, análogamente a como sociedades del pasado imponían a los creadores todo un listado de cánones inflexibles.

Hay casos... El insigne paisajista inglés, John Constable, para acomodar sus creaciones a los preceptos de la academia real y a las exigencias del público de su tiempo, sin dejar de ser fiel a sus propias convicciones, pasaba el trabajo de pintar dos versiones de un mismo asunto, como su cuadro de 1821, **El Carro de Heno**. La réplica complaciente es fría, pulida, discreta cuando más.

La versión que interesaba legítimamente al pintor, como dice Lionello Venturi: "fue considerada terminada una vez expresó su sentido de la luz y la sombra y su visión espacial, sin que se preocupara mínimamente de precisar la representación de las cosas naturales tal cual aparecían..."

Y el caso de Constable no es único en la historia del arte. Camille Corot hacía otro tanto en París. Y en Puerto Rico también se echa mano de recursos parecidos.



MIGUEL POU RESTAURA OBRA VIACRUCIS.

Ignoro si Miguel Pou se valía de este ardid, por demás comprensible. Pero es evidente que sí pintaba, como le ocurre a tantos, unos lienzos para él y otros comisionados. De los primeros hay algunos colgados en los muros del Convento de los Dominicos. También muchos de los segundos. Y de lo que allí se ve, a mi juicio, el mejor Pou se advierte en varios lienzos pequeños: **Calle de Ponce**, 1945; **Vista de San Juan**, 1929; **Niño Campesino a Caballo**, 1933; **La Perla**, 1964. Son obras en que el pintor logra transmitimos su devoción por lo puertorriqueño, pero trascendido al plano del arte en virtud de la coherencia formal y colorística, aunque se mantiene dentro de la tónica general de su pintura que es la de resolver el cuadro, no a través del color en sí, sino del valor de los tonos, que por cierto es también la tendencia tradicional de la pintura puertorriqueña. Me refiero a que si Pou está interesado en la luz, no se vale para expresarla, de puros colores, sino del claroscuro; la descripción del volúmen mediante la escala de la luz a la sombra. Precisamente tal inclinación claroscural es algo de lo que separa a Pou de la gran pintura de su tiempo.

A Miguel Pou se le ha calificado de pintor **realista impresionista** (Gaya Nuño) pero no se ha explicado claramente qué se quiere significar con ese encasillamiento. Sólo el término "realista" carga connotaciones bastante confusas para no tratar de definirlo.

Entendido como referencia a lo natural, el realismo nunca ha dejado de estar presente en el arte pictórico de occidente. Egipcios, griegos, romanos, florentinos, franceses; no importa estilo o época, la alusión a las formas reconocibles de la naturaleza ha sido constante. Hay que tener presente, no obstante, que el mejor realismo pictórico no es precisamente aquél que remeda un espejo de lo natural. Entre modelo y obra deben intervenir criterios selectivos atemperados por la sensibilidad artística, a fin de que ocurra la necesaria transfiguración.

En la historia del arte la noción de realismo sufre un cambio considerable con la aparición de Courbet, Manet y los impresionistas. La pintura suprime gradualmente la representación objetiva de lo visible para otorgarle preponderancia a la subjetividad del artista. Sigue el arte

apoyándose en lo natural pero ahora gira hacia un propósito imitativo.

En cuanto al impresionismo, todo el mundo sabe que este estilo se basa en la luz, elemento aceptado hasta ahora como generador de los colores. Sin la luz no viven los colores. Y para expresar el fenómeno de la luz sobre las cosas, los pintores impresionistas inventaron una técnica en que el color es factor dominante.

En vez de mezclar los colores puros en la paleta, estos artistas los mezclan en la retina del espectador, aplicando las tintas yuxtapuestas en pinceladas mínimas y atendiendo a los juegos y rejuegos de la luz y la consiguiente fugacidad de la atmósfera. El interés en la luz y la manera de expresarla (la técnica) son fundamentales características del estilo que propone un realismo distintos al que hace el mismo Courbet; un realismo basado en lo cambiante, en la sensación, en el puro placer de lo visual.

Miguel Pou es un realista, sí, pero un realista un tanto anacrónico, llegado a destiempo, aunque en la selección de asuntos que pintar, guarde una remota semejanza con Courbet por su adhesión a personajes humildes. A pesar de su inclinación al paisajismo no logra ver bien a los grandes pintores de ese género, con cuyas obras tiene que haberse topado en museos y galerías en sus viajes a los Estados Unidos. Y sin parear mientes en los grandes maestros del pasado que pueden verse y estudiarse en Norteamérica, mencionemos solo la célebre exposición del Armory, en 1913, que develó en el Nuevo Mundo a Cezanne, Seurat, Gauguin, Matisse, Picasso, entre otros. De esa colección fue que adquirió el Museo Metropolitano el primer Cézanne...



LA PROMESA · óleo · 1928.



"Lavanderas del Río Mayagüez" de Miguel Pou.

El realismo que practica Pou arranca, es evidente, de un sentimiento noble y auténtico: el amor a su tierra. La belleza de sus paisajes, el deslumbramiento de su sol, el carácter de sus paisanos, le mueven a rendirle el tributo cotidiano de fijarlos en sus lienzos. Pero en ese culto personal, nuestro pintor se aferra a los cánones académicos de su tiempo, entregándonos en muchos casos un realismo de corto vuelo, demasiado trabado por el terco afán de reproducir la realidad tal cual es, olvidando que el mundo sensible y el mundo del cuadro son radicalmente diferentes.

Miguel Pou también se nos muestra ligado al impresionismo, pero solo en parte. Hay instantes de su quehacer en que pone la pincelada breve, el color yuxtapuesto, pero no ciertamente a la manera impresionista verdadera. En él las tintas no aparecen tan saturadas; falta la contraposición de complementarios y la supresión de los volúmenes. El resultado que obtiene es, a lo sumo, un impresionismo tímido. O un impresionismo a medidas, como afirma Osiris Delgado.

Dije que es impropio, pero ahora digo que es injusto enjuiciar a Miguel Pou tomando en cuenta esta exposición

del centenario de su natalicio. Así y todo, es bueno que se haya realizado. Pone de relieve la figura de un puertorriqueño que con su ejecutoria dignificó el oficio de artista dedicando toda una larga vida al arte de la pintura, en un país en que la consagración a estos menesteres es casi siempre sacrificial, aún en el Puerto Rico de hoy. ¿Qué no sería en el Puerto Rico de hace 50 años, que es cuando Pou funda una familia sobre la base de su trabajo de pintor y maestro?

A través de artistas devotos como Pou, Frade, Colón Delgado, Juan Rosado y otros, nuestro pueblo tiene noticias del arte de la pintura y de hombres "que viven de eso."

No era ni es un público entendido ése para el cual trabajó Pou. Pero cuando nuestros paisanos visitan esta exposición homenaje, se nota un aire de ufania en sus ademanes cuando señalan sus preferencias. Forman un público no tan distinto del público de todas partes, que se admira de la fidelidad con que el pintor reprodujo aquel paraje, este árbol, el cafetín del barrio o la hija del fulano. Ignoran qué cosa es eso de "saber de pintura," pero a la vista de esos paisajes reavivan en lo más íntimo de su ser el amor no partidario que sienten por su Isla.

# MUSEOS DE PUERTO RICO: EL MUSEO DE BELLAS ARTES DEL INSTITUTO DE CULTURA

por: Frances M. Bothwell del Toro

**E**L Museo de Bellas Artes del Instituto de Cultura Puertorriqueña está situado al final de la calle del Cristo a solo unos pasos de la hermosa y diminuta Capilla del Cristo y del Parque de las Palomas en el viejo San Juan. Ocupa un edificio de dos plantas que data del siglo XVIII el cual fue donado y restaurado por un grupo de ciudadanos para albergar la colección permanente de pintura y escultura del Instituto. El museo abrió sus puertas al público por primera vez en el 1967. Abre actualmente todos los días excepto lunes y jueves entre las 9:00 y las 12:00 del mediodía y la 1:00 y 4:30 por las tardes. En sus acogedoras salas y pasillos de exhibición se encuentra una muestra de los mejores pintores y escultores puertorriqueños.

La colección cuenta con varias obras de Campeche, varias religiosas y el importante retrato del Gobernador de Ustariz bajo cuya administración se comenzó a pavimentar en piedra las calles de San Juan; varias de Oller; incluyendo entre éstas dos "Paisajes franceses" que muestran la

integración del pintor puertorriqueño al entonces revolucionario movimiento impresionista. Las obras del presente siglo recogen una selección de los mejores paisajistas, retratistas, costumbristas además de pintores de la modalidad abstracta, desde principios de siglo hasta la presente generación de pintores y escultores.

Las exposiciones temporeras al igual que piezas de valor arqueológico y grabados fueron removidas a otros locales del Insituto para así darle mayor espacio a la colección de pintura y escultura. En el presente se encuentra en reorganización ésta para traer al público un recorrido en orden cronológico que dé mejor idea del desarrollo de estas artes en Puerto Rico. La profesora María Emilia Somoza, directora de la sección de Artes Plásticas del Instituto bajo la cual quedan los museos del Instituto, señala que a pesar de la falta crónica de fondos se ha podido restaurar y limpiar en los últimos años más del noventa por ciento de las piezas de mayor valor artístico e histórico. Nota además que el servicio de guía en el museo ha mejorado grandemente ya que los guías deben tener educación universitaria en las artes o la historia para así poder ofrecer información a fondo en lugar de charlas memorizadas como frecuentemente sucede en estos casos. Así el Sr. Angel Nevarez, quien tiene el Museo de Bellas Artes a su cargo es graduado en bellas artes y cursa estudios a nivel de maestría, además de ser él mismo, pintor.



Museo de Bellas Artes de San Juan.





Museo de Bellas Artes de San Juan.

Aunque el museo brinda un lugar de sosiego y de placer estético así por su tranquilo y atractivo local como por las obras que allí se encuentran, adolece de una serie de problemas serios que están más allá del entusiasmo de todos los que laboran en él. La raíz de éstos está en el aspecto básico del financiamiento. Este se encuentra muy por debajo del nivel de pobreza. La profesora Somoza nos informó que este museo, al igual que los demás del Instituto, carece de fondos para todos los renglones: personal, mantenimiento, adquisiciones gastos de operaciones, publicaciones, actividades. El museo cierra dos días en semana por la sencilla y dolorosa razón de faltar fondos para pagar a un empleado altermo que substituye al Sr. Nevárez los dos días que por ley él no debe trabajar. Las conferencias sobre temas relacionados con las artes plásticas están limitadas por la misma razón. En la actualidad el visitante al museo no puede contar con la ayuda de algún impreso que le sirva de guía en su recorrido de la colección. Aunque se proyecta hacer alguna publicación disponible, y además poner a disposición del público transparencias y postales a la venta, estos proyectos, al igual que el de lograr organizar un buen almacén para las artes, quedan en suspenso por la falta

de dineros. En total, sin contar salarios, se cuenta tan solo con unos \$4,000 anuales para todos los gastos de éste. Para adquisiciones debe el Museo de Bellas Artes compartir un mísero presupuesto de \$10,000 para todas las colecciones del Instituto que se encuentran bajo el programa de museos de la división de artes plásticas. Esta cantidad no sería adecuada para una sola colección, menos aún para todas. En el mercado artístico de hoy una sola pieza puede fácilmente exceder el presupuesto total anual.

Por estas razones el instituto está abierto a donaciones así de particulares como de corporaciones. Pero éstas son infrecuentes y los museos deben operar como se puede bajo condiciones presupuestarias pésimas. Sólo puede contar con la buena voluntad de los artistas que concientes de las limitaciones bajo la cual se opera el museo han cedido en calidad de préstamo varias obras para suplementar la colección del Instituto de Cultura. La colaboración de voluntarios siempre es bienvenida.

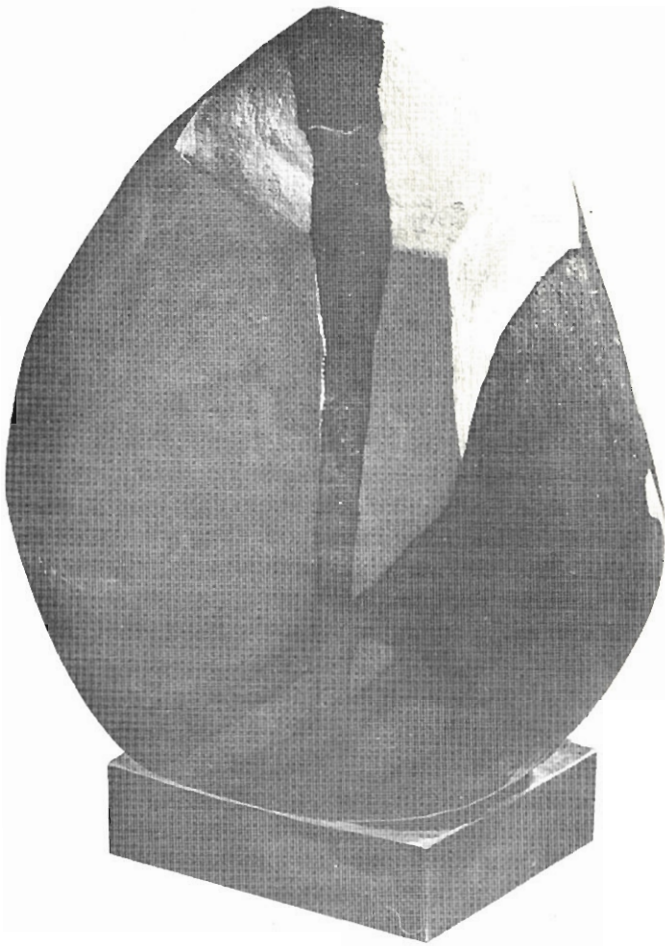
Con todo el museo brinda servicios mucho mayores de lo que el presupuesto pueda indicar. Circula exposiciones por la isla, y en el exterior, de la misma colección, presenta conferenciantes, y está abierto casi diariamente para que todos los interesados puedan acudir a él: merece más respaldo.



Fachada del Museo.

# POR LAS GALERIAS

por: D. Picó



**METEORIZACION** Sylvia Blanco  
16" alto barro y esmalte

• Con el nombre de **FORMAS Y SUPERFICIES**, Sylvia Blanco y Betsy Padín presentaron una interesante exposición de sus pinturas y esculturas en barro, en la Galería de la Liga. Se inspira PADÍN para su obra, mayormente, en las ruinas de las pirámides precolombinas, trabajando sobre el lienzo, casi en un solo color, interesantes texturas que semejan las huellas que el paso del tiempo y arcaicas civilizaciones han dejado sobre murallas y piedras, SYLVIA BLANCO explora en sus esculturas la forma circular achatada y en el tratamiento de la superficie con texturas, colores y grietas, evoca interesantes y raros paisajes que pudieron haber existido en cualquier lugar y tiempo.

• UNA EDICION LIMITADA DE FOTOGRAFIAS exhibió Willie Alonso en febrero de 1980. La colección, bajo el título de **PUERTO RICO POR WILLIE ALONSO**, muestra una serie de fotos en la cual está representada la ciudad moderna, las centenarias murallas y elementos del diario vivir del pueblo puertorriqueño. La misma colección se exhibió en Washington a fines de 1979.

• **PINTURAS RECIENTES DE OSCAR MESTEY** se presentó al público desde la Galería de la Liga en enero de 1980. MESTEY sigue trabajando en sus cuadros abstractos de gran formato, en colores sobrios, que representan paredes esgrafiadas del paisaje urbano actual.

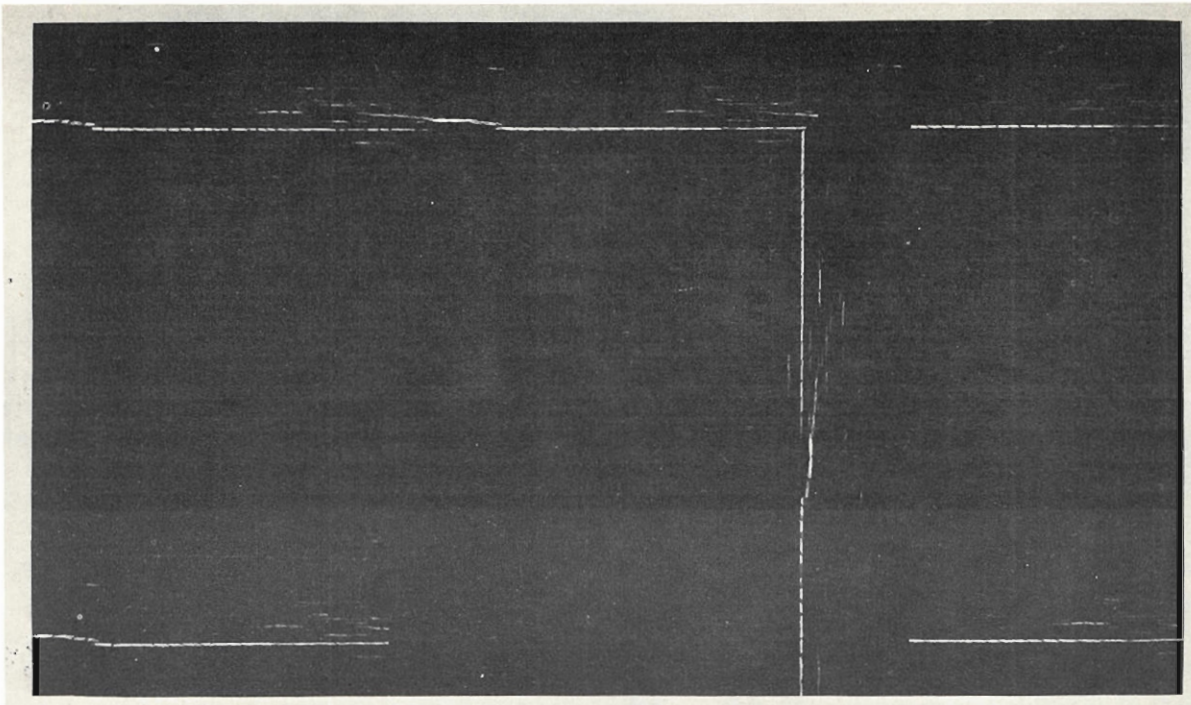


**TERESA SPINNER**



**JAN D'ESOPPO**

• **JAN D'ESOPPO Y TERESA SPINNER** montaron en la Galería de la Liga una exhibición de retratos al Oleo y al carbón. La museografía utilizada en el montaje de la obra resultó muy original convirtiendo la Galería en diferentes rincones de una casa habitada en la cual cada retrato formaba parte de un ambiente muy particular.



"Kuan" IV  
To Sandman

- **JO SANDMAN**, artista de Boston, invitada por la Liga a enseñar un taller sobre nuevas técnicas en la pintura moderna, ofreció conjuntamente con dicho taller una exhibición de su obra más reciente bajo el título de **REMOVAL DRAWING COLLAGE**. Sandman trabaja sobre una superficie de papel industrial cubierta en ambos lados por una capa de asfalto a la cual se le ha añadido una laminilla plateada sobre la cual la artista, en vez de pintura, aplica cinta adhesiva transparente, la que luego va removiendo hasta dejar expuestas líneas de color marfil de mayor o menor densidad. La artista evalúa la obra y luego la corta y monta sobre pliegos de grueso papel.

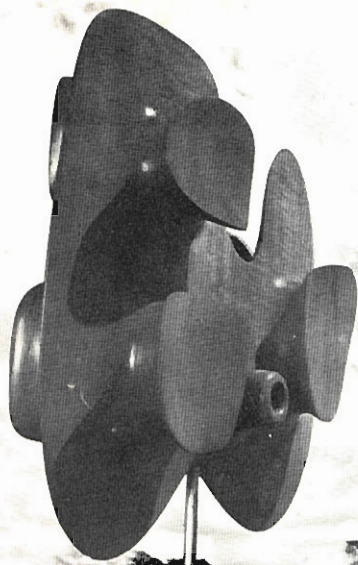
- **ACUARELA OCHENTA**. El viernes 16 de mayo abrió la exposición "Acuarela '80 la Galería de la Liga de Estudiantes de Arte del Viejo San Juan. Un grupo de talentosos acuarelistas que forman parte del Taller que en la Liga dirige la conocida profesora de Arte Jan D'Esopo, exponen al público 68 de sus más de sus recientes obras realizadas la mayor parte de ellas, en pintorescos rincones de la Vieja Capital.

- La Galería San Sebastián presentó el 15 de abril la obra de **JUAN GOMEZ QUIROZ**, artista chileno, ganador de uno de los premios de la IV Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan. Las pinturas, trabajadas en acrílicos de suave tono pastel, muestran enormes búcaros de flores o canastas de frutas flotando entre el color iridiscente de las cientos de rayas multicolores que cruzan el cuadro de lado a lado.

- La exhibición de gráficas de **LUIS SOLARI** que abrió al público el 29 de abril en el salón de exposiciones del Instituto de Cultura recoge un gran número de los últimos trabajos del genial grabador uruguayo cuya obra "Al que le caiga el Burro" fué también uno de los premios de la IV Bienal del Grabado Latinoamericano. En una charla que ofreció la noche siguiente a la apertura explicó al público presente sobre el tema recurrente de su obra por los últimos 13 años: los personajes con caras de animales. En la mayor parte de los casos es el refrán, la sentencia, el dicho popular, sobretodo aquellos que por decirse tanto han perdido su vigencia, los que sirven de tema a su obra. Consideramos esta exposición de Solari una de las más importantes que se han celebrado en Puerto Rico últimamente.



"Concerberus lunch"  
Solari



Lopez Dirube  
Wood carving  
Drawing  
Talla en madera, Dibujo

• La Galería Botello y la Librería Bell, Book and Candle ofrecieron la noche del 14 de abril una exhibición de las últimas esculturas y dibujos de ROLANDO LOPEZ DIRUBE, conjuntamente con la presentación al público del libro DIRUBE, precioso volumen de más de 600 páginas, 125 a todo color. La obra recoge 30 años del quehacer artístico del gran artista, cubano de nacimiento, pero que ha convivido con nosotros en Puerto Rico, por los últimos 20 años. Tanto sus nuevas esculturas en maderas exóticas como sus dibujos, grabados y pinturas demuestran una vez más que DIRUBE es uno de los grandes artistas latinoamericanos de todos los tiempos.

## TALLER DE CERAMICA

LA Liga Estudiantes de Arte en colaboración con el National Endowment for the Arts auspició el taller "Técnica en la Función de la Cerámica." Los integrantes del taller, bajo la dirección de Bernardo Hogan, exploraron los aspectos técnicos del barro, su formulación y preparación. El seminario logró transmitir en forma simple y al alcance de todos lo, fundamental en la química del barro y sirvió de comienzo a los que deseen internarse profundamente en este campo donde los límites y las posibilidades son muy amplias.

El Taller reunió un grupo con diversos intereses dentro del campo de la cerámica, desde ceramistas profesionales, profesores, estudiantes de las escuelas de Arquitectura, Artes Plásticas y Liga de Arte, hasta aquellos que buscan en él su primera experiencia en la cerámica.

Talleres como éste son de gran importancia para el desarrollo de la cerámica en Puerto Rico donde estamos acostumbrados a utilizar mayormente los barros comerciales. La formulación del barro por el ceramista puede añadirle un elemento adicional al estilo y personalidad de su obra ayudando a la solución de problemas tanto técnicos como estéticos y trae a la mente la definición de originalidad que dió una vez el famoso arquitecto catalán Antonio Gaudi: "ORIGINALIDAD ES VOLVER AL ORIGEN."



CUENTA I Betsy Padin  
36" x 48" acrílico sobre lienzo

## PATROCINADORES DE LA REVISTA PLASTICA

Gulf Petroleum  
Banco Popular  
Merril Lynch  
G.T.E. Sylvania Inc.  
Atlantic Southern  
Peat Marwick  
Puerto Rican Cement  
Grana Olympic Mills, Co.  
Sra. Gloria Moscoso  
Sr. Guillermo Rodríguez  
Sr. Francisco Levý  
Sr. Miguel Hernández  
Lic. Ignacio Rivera  
Ing. Jaime Vázquez  
Roche Products, Inc.



MÚCHA

## PARIS - GRAND PALAIS

febrero 6 a 28 de abril, 1980

**S**E presenta en el Grand Palais una retrospectiva del gran pintor checo MÚCHA, conocido en Europa y América, sobre todo, por sus carteles. Mucha fue uno de los creadores mas geniales del Art Nouveau.

Fue en 1894 que apareció en las calles de París un cartel de la célebre actriz francesa Sarah Bernardt en el papel de Gismonda, en el teatro de la Renaissance. Tuvo tal éxito que Sarah Bernardt lo convierte en su artista preferido. El joven pintor se hace famoso.

Sin embargo, Mucha tenía otra aspiración: Con su pintura relatar la Historia de su pueblo. En 1910 vuelve

definitivamente a Checoslovaquia donde estudia documentos históricos para su obra: "La Epopeya Eslava:" una serie de telas monumentales que a su terminación dona a la Ciudad de Praga.

Esta exposición está representada por su obra en todos sus aspectos: ilustraciones, objetos artísticos, joyas, paneles decorativos, "La Madona de los Lirios", primera composición de la "Epopeya Eslava" y sus pasteles, muy poco conocidos hasta ahora. Además de su obra plástica. Mucha publicó varios libros sobre el arte decorativo moderno.



MÚCHA



MÚCHA



Aniversario de Plata  
Caribbean  
Gulf Refining Corp.  
25 años sirviendo  
a Puerto Rico.



RICARDO JAEN, JR.

- MARCOS PARA CUADROS
- OLEOS
- GRABADOS
- SERIGRAFIAS
- ACUARELAS
- REPRODUCCIONES
- ESPEJOS
- LAMINADOS

CANALS NOS. 211 y 250 - SANTURCE, P. R. 00907 - TEL. 723-5020

**LOGOS Art Gallery**

FINE ART ORIGINALS  
ENGRAVINGS  
PRINTS

PICTURE FRAMING  
AND LAMINATING

MIRAMAR PLAZA CENTER, AVENIDA PONCE DE LEON 954  
STOP 14, SANTURCE, PUERTO RICO 725-0982 - 723-7328

# PLÁSTICA

Publicación bi-anual de la Liga Estudiantes de Arte.

Suscripciones:

Puerto Rico: \$6.00 al año

Exterior: \$8.00 al año

Imprenta Model Offset Printing, Inc.

Apartado 5181, Pta. de Tierra,  
Puerto Rico 00906

CORTESIA DE



**INTERCONTINENTAL INSURANCE AGENCIES, INC.**

P.O. BOX 1724 • HATO REY STA. • SAN JUAN, PUERTO RICO 00919 • TELEPHONE 751-8010

